

Technická univerzita v Liberci  
**Fakulta přírodovědně-humanitní a pedagogická**

---

**Katedra:** Filosofie  
**Studijní program:** Filosofie  
**Studijní obor:** Filosofie humanitních věd

ESTETICKÁ PROBLEMATIKA FOTOGRAFIE  
AESTHETIC PROBLEMS OF PHOTOGRAPHY

**Bakalářská práce:** 11-FP-KFL-089

**Autor:**  
Kateřina Kůlová

**Podpis:**



**Adresa:**  
Tylova 1565  
250 01, Brandýs nad Labem

**Vedoucí práce:** Prof. PhDr. Bohumil Nuska, CSc.

**Počet**

stran	grafů	obrázků	tabulek	pramenů	příloh
69	0	0	0	20	8

V Liberci dne: 28. 4. 2011

**TECHNICKÁ UNIVERZITA V LIBERCI**  
**FAKULTA PŘÍRODOVĚDNĚ-HUMANITNÍ A PEDAGOGICKÁ**

Katedra filosofie

**ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE**

(pro bakalářský studijní program)

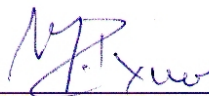
pro (kandidát): Kateřina Kůlová  
adresa: Brandýs n./L., 1565, 250 01  
studijní obor FHV  
(kombinace):  
Název BP: **Estetická problematika fotografie**  
Název BP v angličtině: **Aesthetic problems of photography**  
Vedoucí práce: prof. PhDr. Bohumil Nuska, CSc.  
Konzultant:  
Termín odevzdání: 31.4.2011

Poznámka: Podmínky pro zadání práce jsou k nahlédnutí na katedrách. Katedry rovněž formulují podrobnosti zadání. Zásady pro zpracování BP jsou k dispozici ve dvou verzích (stručné, resp. metodické pokyny) na katedrách a na Děkanátě Fakulty přírodovědně-humanitní a pedagogické TU v Liberci.

V Liberci dne 19.4. 2010



děkan



vedoucí katedry

Převzal (kandidát): KATEŘINA KŮLOVÁ

Datum:

11.6.2010

Podpis:

Kůlová

Název BP: Estetická problematika fotografie

Vedoucí práce: prof. PhDr. Bohumil Nuska, CSc.

Cíl: Vypracovat studii prokazující schopnost kandidátky samostatné odborné práce s literaturou a schopnost formulovat zjištěná data ve smyslu odborných požadavků

Požadavky: Vypracovat písemnou podobu BP vyhovující požadavkům kladeným na práci tohoto typu z hlediska obsahového i formálního

Metody: Pravidelné konsultace s vedoucím práce; zpracování literatury týkající se tématu; exkurse, návštěvy výstav

Literatura:

1. Co je to fotografie?. Ed. Karel Císař. 1. vyd. 1. PRAHA: Herrmann & synové, 2004. 365 s. ISBN: 80-239-5169-6 (váz.)
2. SCRUTON, Roger. Estetické porozumění: eseje o filosofii, umění a kultuře. BRNO: Barrister & Principal, 2005. 177 s. ISBN: 80-85947-92-7 (brož.)
3. BARTHES, Roland. Světla komora: vysvětlivka k fotografii. BRATISLAVA: Archa, 1994. 107 s. ISBN: 80-7115-081-9
4. SONTAG, Susan. O fotografii. 1. vyd. PRAHA: Paseka, 2002. 181 s. ISBN: 80-7185-471-9 (brož.)
5. FLUSSER, Vilém. Do universa technických obrazů, 1. vyd. PRAHA: Občanské sdružení pro podporu výtvarného umění, 2001. 162 s. ISBN: 80-238-7569-8 (brož.)

## Čestné prohlášení

**Název práce:** Estetická problematika fotografie  
**Jméno a příjmení autora:** Kateřina Kůlová  
**Osobní číslo:** P09000938

Byl/a jsem seznámen/a s tím, že na mou bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů, zejména § 60 – školní dílo.

Prohlašuji, že má bakalářská práce je ve smyslu autorského zákona výhradně mým autorským dílem.


Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci (TUL) nezasahuje do mých autorských práv užitím mé bakalářské práce pro vnitřní potřebu TUL.

Užiji-li bakalářskou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědom povinnosti informovat o této skutečnosti TUL; v tomto případě má TUL právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Bakalářskou práci jsem vypracoval/a samostatně s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím bakalářské práce a konzultantem.

Prohlašuji, že jsem do informačního systému STAG vložil/a elektronickou verzi mé bakalářské práce, která je identická s tištěnou verzí předkládanou k obhajobě a uvedl/a jsem všechny systémem požadované informace pravdivě.

V Liberci dne: 29. 4. 2011

  
\_\_\_\_\_  
Kateřina Kůlová

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce Prof. PhDr. Bohumilu Nuskovi, CSc. za cenné rady, které mi ochotně poskytl. Dále můj dík patří rodině a přáteli za jejich podporu.

## **Estetická problematika fotografie**

### **Resumé**

Bakalářská práce se zabývá fotografií, s důrazem na její estetický charakter. Sleduje technický vývoj fotografie, popisuje její specifické rysy a představuje možnou klasifikaci. Dále vznáší klíčovou otázku oprávněnosti uměleckých ambicí fotografie a řeší ji z pozic jednotlivých autorů stěžejních publikací, tedy estetiky, historie a kritiky fotografie, sémiologie a ontologie.

### **Klíčová slova**

Estetika; fotografie; umění; zobrazení; zobrazovací umění; malířství; přivlastnění; čas; mathesis singularis; Sontag; Barthes; Flusser; Scruton; Fárová.

## **Aesthetic Problems of Photography**

### **Summary**

This bachelor thesis deals with the photography, with emphasis on its aesthetical character. It tracks the technical development, describes its specific features and presents a possible classification. Furthermore it raises the question of legitimacy of art ambitions of photography and deals with it from attitudes of individual authors of key publications that is aesthetics, history and critics of photography, semiology and ontology.

### **Keywords**

Aesthetic; photography; art; representation; representational art; painting; appropriation; time; mathesis singularis; Sontag; Barthes; Flusser; Scruton; Fárová.

## **Die ästhetische Problematik der Photographie**

### **Zusammenfassung**

Die Bakkalararbeit beschäftigt sich mit der Photographie, mit dem Akzent auf ihres ästhetische Charakter. Sie folgt die technische Entwicklung der

Photographie, beschreibt ihre spezifische Charakteristikum und stellt die mögliche Klassifikation vor. Weiter sie reflektiert die Berechtigung der künstlerischen Ambitionen der Photographie und löst sie von den Positionen der einzelnen Autoren der grundlegenden Publikationen, also der Ästhetik, Geschichte und Kritik der Photographie, Semiologie und Ontologie.

**Schlüsselwörter**

Ästhetik; Photographie; Kunst; Darstellung; dargestellte Kunst; Malerei; Aneignung; Zeit; mathesis singularis; Sontag; Barthes; Flusser; Scruton; Fárová.

# OBSAH

ÚVOD.....	9
1. ÚVOD DO PROBLEMATIKY.....	11
1.1 OBECNÝ ÚVOD DO FOTOGRAFIE.....	11
1.2 FOTOGRAFIE A HUMANITNÍ VĚDY.....	11
2. SPECIFIKACE FOTOGRAFIE.....	12
2.1 TECHNICKÝ VÝVOJ FOTOGRAFIE.....	12
2.2 URČUJÍCÍ CHARAKTERISTIKY FOTOGRAFIE.....	14
2.2.1 Hledisko času ve fotografii.....	15
2.2.2 Sociální působení fotografie.....	18
3. ESTETIKA.....	24
3.1 OBECNÉ VYMEZENÍ ESTETIKY.....	24
3.2 ESTETIKA FOTOGRAFIE.....	25
3.2.1 Estetické kategorie.....	25
3.2.2 Druhy fotografie.....	28
3.2.3 Fotografická tvorba.....	36
3.3 UMĚLECKÝ CHARAKTER FOTOGRAFIE.....	39
3.3.1 Obecná otázka umění.....	40
3.3.2 Vztah fotografie a malířství.....	41
3.3.3 Subjektivita versus objektivita.....	44
3.3.4 Je fotografie uměním?.....	46
4. ONTOLOGIE NEBO SÉMIOLOGIE FOTOGRAFIE?.....	50
4.1 POKUS O ONTOLOGII FOTOGRAFIE ROLANDA BARTHESE.....	50
4.1.1 Subjektivní ontologie.....	50
4.1.2 Předměty fotografie.....	51
4.1.3 Časová podstata fotografie.....	52
4.1.4 Emocionální charakter fotografie.....	54
4.2 ZOBRAZOVACÍ UMĚNÍ V POJETÍ ROGERA SCRUTONA.....	54
4.2.1 Vztah obrazu a jeho předmětu.....	54
4.2.2 Sémantická teorie umění.....	55
4.2.3 Hledisko času v obraze.....	56
4.2.4 Kopie skutečnosti.....	57
4.2.5 Fotografie jako zobrazovací umění.....	58
4.2.6 „Umění zrcadel“.....	59
4.2.7 Dramatické zobrazení.....	59
ZÁVĚR.....	61
POUŽITÉ ZDROJE.....	63
SEZNAM PŘÍLOH.....	65
PŘÍLOHY.....	66



## ÚVOD

Cílem práce je uchopit fotografii jakožto jeden z fenoménů dnešní doby. Fotografii lze chápat jako důkaz technického vývoje a jeho vlivu na společnost, která získala přívlastek „informační“. Práce je zaměřena především na estetické hledisko, proto o fotografii uvažuje zejména v rámci estetiky a pojmů a kategorií pro ni specifických. Z toho plyne velmi podstatná otázka uměleckosti fotografie, je-li možná, případně má-li smysl se takto tázat. Na problematiku fotografie jakožto umění budeme nahlížet z různých hledisek, tedy estetického, dále (z něj vycházejícího) sémiologického, případně ontologického a historicko-kritického ve smyslu dějin a kritiky fotografie. Práce si neklade nárok na přísnou hloubkovou analýzu estetiky fotografie, ale spíše představuje širší problematiku s tímto tématem spojenou.

Základní a pravděpodobně nejhojnější literaturou oboru fotografie jsou publikace technicky zaměřené, tedy zabývající se technikou fotografování, která se netýká jen mechanické manipulace s aparátem, ale uvádí rady pro tvorbu „správných“ (možno říci esteticky hodnotných) snímků. Technických návodů v této práci nebylo využito, snad kromě publikace Gregorové, která se zaměřuje na širokou problematiku fotografie, včetně zásad tvorby. Další část literatury se věnuje popisu dějin fotografie, zdůrazňuje při tom technický vývoj a některé publikace i historii tvůrčích přístupů. Odtud bylo čerpáno pro technicko-historický podklad k problematice. Dále bylo čerpáno ze souhrnného spisu významné česko-francouzské historičky fotografie Anny Fárové, která podrobně a citlivě přibližuje dílo i život řady zahraničních a domácích fotografů. Kromě toho se také zamýšlí nad obecnými problémy fotografie, jejím postavením vůči jiným tvůrčím oborům. Tyto myšlenky poskytují práci jakýsi protipól filosofických úvah Rogera Scrutona, případně Rolanda Barthesa.

Po uvedení do problematiky se věnujeme specifikům fotografie, nastiňujeme historický vývoj fotografické techniky a objevů pro ni významných, přičemž zdroji jsou zejména publikace historiků fotografie Rudolfa Skopce, Petra

Tauska a Pavla Scheuflera. Následně popisujeme specifické vlastnosti fotografie. Mimo jiné je bráno v potaz pojetí času ve fotografii a její sociální kontext. V tomto smyslu interpretujeme kritiku společnosti a vlivu fotografie na její fungování, jak ji představuje ve svých spisech Vilém Flusser.

Stěžejní část práce je orientována na fotografii a její estetickou stránku. Přistupujeme zde k definování estetiky vůbec a tuto teorii určitým způsobem aplikujeme na fotografii. Představujeme možnou klasifikaci druhů fotografie s uvedením konkrétních tvůrců.

Dále pokládáme hlavní otázku, totiž zda fotografie může být uměním. V této souvislosti uvažujeme nad vztahem fotografie a malířství a také nad důležitou rolí subjektivity resp. objektivity.

Zde jsou potom uvedena stanoviska Susan Sontagové, Anny Fárové. Odtud plynule přecházíme k poslední části práce, kde je otázka estetická nahlížena z pozice sémiologie prostřednictvím Rogera Scrutona a zčásti i ontologie prezentované Rolandem Barthesem. Pro ilustraci rovněž přikládáme několik fotografií.

# 1. ÚVOD DO PROBLEMATIKY

## 1.1 OBECNÝ ÚVOD DO FOTOGRAFIE

Fotografie je slovo řeckého původu, složené z *phos*, *photos* - světlo a *graphein* - kreslit. Dalo by se volně přeložit jako kreslení světlem, ale jedná se původně o vytvoření obrazu světlem a jeho ustálení na citlivé podložce.<sup>1</sup> Fotografie je již nezbytnou, nebo spíše samozřejmou součástí našeho světa, setkáváme se s ní neustále, ať již v podobě soukromých (rodinných) fotografií, fotografií veřejných, kdy jsme například nuceni se nechat vyfotografovat na identifikační průkazy, nebo na nás číhají a útočí fotografie v podobě reklamních letáků. Potud se s tímto fenoménem setkáváme v rámci běžného vztahu. Dále se nepochybně rozšiřuje společnost lidí zabývajících se fotografií nad uvedený rámec. V důsledku dostupnosti (jak finanční, tak technické) fotografie přestala být výsadou několika majetných a znalých jedinců.

## 1.2 FOTOGRAFIE A HUMANITNÍ VĚDY

Fotografie se stala součástí různorodé lidské činnosti, zájmové i účelové, může bavit i sloužit. Jako pomůcku využívají fotografii spolu s filmem některé humanitní obory. Sociologie pomocí fotografií sbírá informace (dokument) o společnosti nebo může interpretovat fotografie vyskytující se ve společnosti.<sup>2</sup> Etnologové rovněž prostřednictvím fotografií získávají data důležitá pro obor (kulturní) antropologie. Usilují zejména o zaznamenání, a tím pádem uchování obrazů způsobu života pro další generace. I v psychologii může být fotografie aplikována, a sice k diagnostice a terapii.

---

1 FÁROVÁ, Anna, *Dvě tváře*. 1. vydání. Praha: Torst, 2009. 1151 s. ISBN 978-80-7215-369-5, s. 833.

2 Užitím fotografie v sociologii se zabývá mimo jiné publikace Piotra Sztompky *Vizuální sociologie: fotografie jako výzkumná metoda*. 1. vydání. Praha: Sociologické nakladatelství, 2007. 168 s. ISBN 978-80-86429-77-9.

## 2. SPECIFIKACE FOTOGRAFIE

### 2.1 TECHNICKÝ VÝVOJ FOTOGRAFIE

Nechceme upadnout do příliš detailní chronologie, nicméně považujeme za žádoucí vytyčit významné události v dějinách fotografie. Připomenou nám totiž i její historický a sociální, i estetický kontext. Prapočátky tohoto média se dotýkají zejména technického vývoje, vynálezů fotografie. Většina publikací zaměřená na dějiny fotografie také začíná výklad v duchu technických vynálezů.

Petr Tausk rozlišuje dva typy vlivů na vznik fotografie, prvním z nich jsou vlivy společenské. Počátky fotografie souvisí s potřebou demokratizace obrazu, s dobou, kdy se rozšiřoval okruh spotřebitelů umění i okruh námětů. Docházelo k rozmachu měšťanské třídy, k budování továren, které mělo za následek kromě jiného stěhování z venkova do měst. Snaha zefektivnit výrobu a produktivitu práce za pomoci strojů se promítla i v oblasti fotografie. Vytváření fotografie jakožto obrazu skutečnosti se ukázalo jako nepoměrně efektivnější oproti zobrazování prostřednictvím malby.

Vznik fotografie záleží také na vědeckém a technickém pokroku, který začal na konci 18. století. Vědecké vynálezy byly využívány především ve zmiňovaných továrnách, aby napomohly ke zvýšení produktivity výroby. Dostalo se jim však ocenění i v jiných sférách, mezi nimi v chemii. Jedním z mezníků na tomto poli byl objev světelné citlivosti solí stříbra, který učinil německý lékař Johann Heinrich Schultze roku 1725. Druhý z vědeckých objevů, důležitých pro fotografii, se týká fyziky, přesněji optiky. Jeho historie však sahá mnoho let do minulosti. Tzv. „**camerou obscurou**“ neboli temnou komorou se zabýval již Aristoteles. Nicméně za oficiálního vynálezce temné komory byl považován, alespoň podle Petra Tauska, Pavla Scheuflera i Rudolfa Skopce, Roger Bacon. Skopce a Scheufler shodně považují za významnou osobnost v historii camery obscury Da Vinciho, jenž tento optický přístroj dokázal vysvětlit ve svém spise

*Codex atlanticus*.<sup>3</sup> Cesta fotografie nebyla přímočará. Její historie je proto velmi bohatá, a každý objev i sebemenší zdokonalení v této oblasti znamená prepisování dějin.

Uvedme si další stěžejní události mapující vývoj fotografie. Díky Thomasu Wedgwoodovi a Humphreyi Davymu byl roku 1802 vytvořen první obraz na ploše pokryté dusičnanem či chloridem stříbrným, avšak ještě nebylo dosaženo ustálení obrazu. První dochovaná fotografie pochází od Josepha Nicéphore Niépce. Byla pořízena po předchozích experimentech roku 1826, zobrazuje pohled z autorova okna.<sup>4</sup> O deset let později začaly pokusy Williama H. F. Talbota a v roce 1835 se mu podařilo uvést do praxe metodu negativ-pozitiv. Krátce po Talbotovi se pozornosti dočkal Louis Jacques Mandé Daguerre, když svým objevem zachytil první fotografii člověka - *Boulevard du Temple*. Technika, jíž vynalezl nese jeho jméno-tzv. **daguerrotypie**.

Dalším výrazným počinem na poli fotografie se staly *Carte de Visite*, tedy vizitky, jimiž se roku 1854 do dějin zapsal André-Adolphe-Eugène Disdéri. Za barevnou fotografii můžeme vděčit Jamesi Clerku Maxwelllovi, přestože jeho objev spojení tří jednobarevných v jeden barevný snímek zůstal bez většího ohlasu. To bratrům Lumiérovým se kromě úspěchu v oblasti filmu dostalo většího zájmu i díky jejich vynálezu autochromového barevného procesu z roku 1904.

K přelomovým se jistě řadí rok 1957, kdy Russell A. Kirsch vytvořil na počítači první digitální fotografii. Není třeba nijak zvlášť zdůrazňovat, že během dvacátého a jednadvacátého století nadále probíhá neustálý pokrok ve smyslu fotografické techniky, a tento zřejmě nebude nikdy zcela dokončen, neboť stále bude co zdokonalovat a překračovat tak dosavadní hranice.

---

3 SCHEUFLER, Pavel. *Historické fotografické techniky*. 1. vydání. Praha: IPOS Artama, 1993. 58 s. ISBN 80-7068-075-X, s.7; SKOPEC, Rudolf. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1963. 501 s., s. 21; TAUSK, Petr. *Dějiny fotografie*. Praha: Středočeské krajské kulturní středisko, 1979. 199 s., s. 3.

4 Viz. příloha č. 1.

## 2.2 URČUJÍCÍ CHARAKTERISTIKY FOTOGRAFIE

Abychom se mohli věnovat fenoménu fotografie, je třeba vytyčit znaky, které jsou pro ni charakteristické, a které ji vymezují. Jak již bylo řečeno výše, z technického hlediska je fotografie zápis skutečnosti prostřednictvím světla na světlocitlivou plochu, později na elektronický snímač. Obraz vzniká spoluprací optiky a chemie, v případě digitální fotografie pak elektroniky.

Druhá stránka fotografie je estetická, potažmo výtvarná. Fotografie bezesporu aspiruje na to stát se uměním, ale jelikož máme před sebou v následujících kapitolách otázku uměleckosti fotografie, nebudeme o ní hovořit jako o umění, ale vypůjčíme si pro ni (neutrální) pojem „médium“, který používá mezi jinými i Susan Sontagová.<sup>5</sup>

Jedno ze základních specifíků fotografie je způsob práce se skutečností, její převedení v obraz. Oproti jiným médiím konstruuje obraz z již existující hmotné reality. Fotografie představují výřez materiální skutečnosti, která není v daných kompozicích okem vnímatelná, a je prostřednictvím fotoaparátu fragmentována, vytržena z kontextu.

Roland Barthes poukazuje na konkrétnost, nahodilost demonstrovanou gestem *toto, tady, takto*, proto fotografie nemůže říci nic obecného, je vždy příliš konkrétní.<sup>6</sup> Nedlouho po svém zrodu fotografie nahradila malbu, a to především v případě portrétů, jejichž produkce se stala mnohem efektivnější a zpřístupnila je i méně majetným. Zároveň se efektivita projevila ve snadné reprodukovatelnosti (čímž se odlišuje od umění obecně).

Zájem o detail náleží k dalším typickým rysům fotografie. Ve snímcích hraje detailní prvek často výraznou roli. Detail přitom může mít dvě podoby, jednu obligátní v makrofotografii přibližující struktury a textury nejrozličnějších povrchů.

---

5 SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. 1. vydání. Praha; Litomyšl: Paseka; Brno: Barrister & Principal, 2002. 181 s. ISBN 80-7185-471-9, s. 134.

6 BARTHES, Roland. *Světla komora: vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa, 1994. 107 s. ISBN 80-7115-081-9, s. 10.

Druhá funkce detailu má podobu významného prvku obrazu, na který je zaostřeno a díky tomu tento vystupuje z obrazu a poutá na sebe pozornost.

Specifika fotografie, zásadní body ustavující její svéráznou povahu, spatřuje Fárová v expozici (době pořízení obrazu), dále ve schopnosti zastavit čas a pohyb.

“Fotografické vidění“ je pojem pro schopnost nahlížení krásy ve věcech běžných, fádních, které ostatní přejdou bez povšimnutí. Fotografie dokáže nalézt krásu v ošklivosti, to je její devízou. Pomineme-li jakýkoli kontext a konkrétní význam fotografie, vždy v ní zůstává (nebo alespoň může zůstat) kategorie krásy. Fotografie přináší nové způsoby vidění, což bylo považováno ze jeden z jejích hlavních přínosů. Význam tohoto pojetí však časem slábl, jak se stává pravidlem. I „nové“ časem podlehně síle zvyku, jinak tomu není ani v případě fotografického média.

Za tímto typem vidění stojí dva aspekty, a sice spatřování krásy ve všem, což je podmíněno citlivým pozorováním světa. Druhý spočívá v náhledu na svět jakožto souboru potenciálních objektů k zachycení, zobrazení.<sup>7</sup>

Sontagová poukazuje na dvojí druh estetična ve fotografii, na jedné straně stojí dokonale technicky provedené fotografie, na straně druhé amatérské záběry ignorující pravidla klasické fotografické estetiky, která vychází z malířství. Dříve byla fotografická estetika omezena na profesionální umělecké obrazy, později byla krása přiznána i prostým amatérským snímkům.<sup>8</sup>

### **2.2.1 Hledisko času ve fotografii**

Čas je ve fotografii velmi často odkazovanou entitou. Při pohledu na jisté snímky nás napadne, že se v nich zastavil čas. Prohlížíme si rodinné fotografie a sledujeme sebe nebo své blízké v době narození, dětství, dospívání a dále, čímž si uvědomujeme neúprosný tok času, který nelze zastavit.

---

7 SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. 1. vydání. Praha; Litomyšl: Paseka; Brno: Barrister & Principal, 2002. 181 s. ISBN 80-7185-471-9, s. 157.

8 Ibid., s. 94-96.

## Výřez času

Touha po zastavení času, **nesmrtelnosti**, se objevuje již ve starověkém Egyptě, kdy vznikaly mumie konzervující tělo (hmotu) člověka jakožto spojení se životem. V průběhu dějin byl tento typ uchovávání člověka nahrazen portréty, které již neusilovaly o zachování života těla, nýbrž duše.

Fotografie může sloužit jako prostředek k uchování, vytržení z běhu času, konzervování, které dává obrazům punc nesmrtelnosti. Máme-li několik snímků, vrátí nám jisté vzpomínky, jakési jednotlivé body na časové ose, nevrátí nám však znovu kontinuitu života. Fotografie totiž dělí skutečnost na malé, oddělené části, vyřezává z prostoru i času, svět přestává být kontinuální. Život (i film) je proces, má časový průběh, návaznost, fotografie nikoli. „Život se neskládá z významných detailů, osvětlených bleskem a navždy znehybněných.“<sup>9</sup>

## Nostalgie

V mnoha případech se v souvislosti s fotografií, potažmo časem, hovoří o nostalgii. Nostalgické myšlenky nás přepadají nad starými fotografiemi, například našich blízkých, kteří již zemřeli. Vidíme sami sebe a naše milované osoby, jak nám čas ubíhá. Proto je smrt implicitně obsažena ve všech portrétech, na čemž se shodují Sontagová i Barthes.<sup>10</sup>

## Magický čas

Jak tvrdí Flusser, ve fotografii nepostupuje čas lineárně, nýbrž cyklicky, jedná se o tzv. věčný návrat téhož (můžeme jednotlivé prvky sledovat znovu a znovu, a také v různém pořadí), čímž se utváří vzájemný význam prvků obrazu. Cyklické vnímání implikuje magický, nikoliv lineární (kauzální) význam. Tuto teorii pak Flusser dále převádí do sociálního kontextu, vznáší kritiku vůči aparátům řízené konzumní společnosti, která nejedná racionálně, ale magicky.<sup>11</sup>

---

9 Ibid., s. 78.

10 Ibid., s. 74.

11 Problematikou se podrobněji zabýváme v paragrafu 2.2.2.



## Pojetí času v portrétu

Časový kontext se projevuje ve vztahu fotografie a malířství a jejich rozdílností. Malovaný a fotografický portrét se odlišují mimo jiné i v pojetí času. Fotografie ukazuje okamžitý stav člověka, zachycuje ho v jediném krátkém momentu, naopak malba usiluje o opačné, delší časové rozpětí, průběžný stav objektu.

Charakter portrétního zachycení vzhledu a myšlenky, splňuje spíše malba než fotografie, která přináší pouze prchavou podobu. Malba vyjadřuje trvání, to znamená, že je myšlenkou, fotografie je však pouze znakem trvání.<sup>12</sup> Se Scrutonem by jistě nesouhlasila mezi jinými Gregorová, podle níž kvalitní fotografie je s to vypovídat i o vnitřních vlastnostech člověka, jeho povaze i rozpoložení. Jednou z demonstrací této myšlenky je příklad fotografického portrétního **Alberta Schweitzera** od Yousufa Karsha. *„Na tomto portréte možno ukázať umeleckú hodnotu snímky jako krásnej umeleckej fotografie. Ide tu totiž nielen o spodobenie nejakého človeka, ale zároveň aj o vystihnutie (vyjadrovacími prostriedkami fotografie, najmä svetlom) povahy tohto človeka, do ktorej autor prenikol a ktorú v jeho podaní prežívame, vnímame jako charakter krásny, hlbokomyseľný, humanistický (obsahotvorné prvky obrazu).“*<sup>13</sup>

## Porozumění

Čas ovlivňuje také možnost poznání, které je v podstatě procesem. Přestože jsou fotografie nosiči informací, nejsou schopny zprostředkovat porozumění, nevysvětlují fungování čehokoli, neboť to musí být demonstrováno v čase (jako film, literatura). Napomoci porozumění může například sled fotografií, kde je důležitá návaznost, pořadí (příkladem jsou studie pohybu).

---

12 SCRUTON, Roger. *Estetické porozumění: eseje o filozofii, umění a kultuře*. 1. vydání. Brno: Barrister & Principal, 2005. 177 s. ISBN 80-85947-92-7, s. 43-44.

13 GREGOROVÁ, Anna. *Fotografická tvorba: náčrt estetiky a teorie umeleckej fotografie*. 2. vydání. Martin: Osveta, 1977. 345 s., s. 86.

### 2.2.2 Sociální působení fotografie

Přestože primárním zájmem je estetické hledisko fotografie, snažíme se fotografii pochopit vcelku. Estetika má především kořeny ve filosofii, jež mimo jiné usiluje o celostní náhled na danou problematiku.

V moderní společnosti zastávají sociálně angažované fotografie významnou funkci. Ukazují neštěstí, hrůzy, bídu i nemoci, jsou velmi závažnými fotografiemi. Jejich záměr je sice sociální, nikoliv estetický, nicméně mohou mít estetickou hodnotu. Vcelku jde o pozitivní vliv na společnost.

Na druhé straně je třeba si uvědomit i negativní společenský dopad fotografických obrazů, tyto se mohou stát terčem kritiky pro jejich kuplířství s ideologií, potažmo byrokracií a konzumerismem.

*„Fotografie podobné té, jež se v roce 1972 dostala na titulní strany většiny světových novin – nahé vietnamské dítě právě zasažené americkým napalmem, které běží s rozevřenýma rukama proti fotografovi, křičíc bolestí - , zvýšily zřejmě odpor veřejnosti vůči válce více než stovky hodin zvěrstev zprostředkovaných televizí.“<sup>14</sup>* Důvodem je podle Sontagové snadnější zapamatovatelnost fotografií oproti filmu, kde se neustále střídá jeden obraz za druhým. Na snímky se totiž můžeme dívat hodiny a režírovat jejich sledování sami.

Bohužel však zobrazené utrpení časem ztrácí na síle, emotivnosti, lidé si zvyknou na obdobné záběry a už v nich nevyvolají takovou lítost, nezasáhnou je tolik jako několik prvních snímků. Rovněž si řeknou „je to *jen* fotografie“, zkrátka nejde zde o hmatatelnou skutečnost. Avšak je to její přesná, stejně reálná kopie, její otisk. Ukazuje, že událost se skutečně stala! *„Během těchto desetiletí udělala „angažovaná“ fotografie pro umrtvování svědomí nejméně tolik jako pro jeho probuzení.“<sup>15</sup>* Proto lze říci, že fotografie jistým způsobem uvolňuje morálku.

Na jejich obhajobu však můžeme říci, že fotografie pomáhají upevnit morální postoje, musí však k nim přistoupit myšlenkový podklad, politické

---

14 SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. 1. vydání. Praha; Litomyšl: Paseka; Brno: Barrister & Principal, 2002. 181 s. ISBN 80-7185-471-9, s.22-23. Fotografie: viz. příloha č. 2.

15 Ibid., s. 25.

vědomí. Událost je určena vládoucí ideologií, fotografie ukazuje již předem nazvané události, sama je neutváří. V souvislosti s tím je také nástrojem byrokracie v moderní společnosti. K důležitým dokumentům jsou přikládány fotografie. Jak tvrdí Susan Sontagová, nejhojnějšími a nejmocnějšími obrazy moderní doby jsou bezpochyby obrazy fotografické.<sup>16</sup>

Fotoaparát funguje jako sluha kapitalismu v podobě poskytování zábavy občanům (subjektivní charakter) a v podobě souhrnu informací vládě, jež může sledovat občany (objektivní charakter).

Fotografie podporuje konzum a pomáhá udržovat vládoucí ideologii. Moderní (konzumní) společnost spotřebovává obrazy jako zboží, krmí se jimi, chce jich pozřít co nejvíce. Důvodem je mimo jiné fakt, že pro ni je fotografický obraz totožný se zážitkem. Svoboda konzumu je zaměněna za skutečnou svobodu.

### **Přivlastňování**

Jednou z charakteristik, se kterou se setkáváme ve většině zdrojů práce, je přivlastňování. Proces fotografování je procesem přivlastňování. Pasivita a všudypřítomnost fotografie je jejím specifikem a projevem její agresivity-chce a je schopna si přivlastnit co nejvíce skutečnosti.

Sontagová ji považuje mimo jiné za nástroj moci. Fotograf si může přivlastnit skutečnost, znehybnět ji a uvěznit.<sup>17</sup>

Přivlastňování ve fotografii lze vztáhnout jak na minulost, tak na prostor, do kterého se člověk dostává, a který je pro něj cizí (aby se neznámé stalo známým).

Dravost fotografování lidí v sobě skrývá možnost vidět je tak, jak oni sami sebe vidět nemohou, což lze v určitém smyslu považovat za jejich zneuctění.

Rovněž Barthes upozorňuje na to, že snímek člověka mění status vlastnictví. Otázka pak zní: komu náleží? Subjekt se stává objektem. Vlastnění obrazu „připomíná“ vlastnění skutečnosti, potažmo skutečného člověka.

---

<sup>16</sup> Ibid., s. 137-160.

<sup>17</sup> Ibid., s. 14.

Přivlastňování se týká také informací. Získáváme je prostřednictvím fotografie a zařazujeme tak do informačního systému v rámci nejrozumnějších oblastí lidské činnosti, jakými jsou lékařství, policejní práce, meteorologie nebo i kunsthistorie a mnohé další. Tímto procesem se transformuje lidská zkušenost. Přestává mít osobní ráz, nemusíme zakoušet, abychom získali vědění o tom či onom.<sup>18</sup>

Pramen dravosti nejen americké fotografie spatřuje Sontagová mimo jiné v turismu, který se začal rozmáhat již v druhé polovině devatenáctého století, a na který doplatili především američtí Indiáni.

Lovecký charakter fotografie tkví v analogii fotoaparátu a zbraně, na něco či někoho ji namíříme a zmáčkne spoušť, vše je vykonáno v krátké chvíli.

## Informace

*„Fotografie se stala uměním blahobytné, plýtvavé a roztěkané společnosti – nepostradatelným nástrojem nové masové kultury, ...“<sup>19</sup>* Zvýšila se obliba knih doplněných o velké množství fotografií a citátů místo dlouhých prozaických výlevů, protože tento druh dokumentu je důvěryhodnější a snadněji zkonzumovatelný, právě díky nižšímu podílu textu a rovněž díky autentickému otisku reality. Sontagová tvrdí, že kdyby si hypoteticky obdivovatelé Shakespeara měli vybrat mezi jeho malbou a fotografií, zvolili by si jeho fotografii.<sup>20</sup> Obdivovatelé Shakespeara jsou však zřejmě více zaujati postavou literáta než výtvarným uměním. Zastánce výtvarného umění by nejspíše sáhl naopak po obraze.

Flusser se věnuje **informační** stránce fotografie, jejímu masovému šíření a využívání k vedení společnosti. Podává analogii aparátu jakožto stroje (fotoaparát) a aparátu řízení společnosti. Celá společnost, včetně politických, průmyslových či ekonomických aparátů, funguje na principu programu. Velké aparáty (systémy) distribuují fotografie, čímž programují společnost.

---

<sup>18</sup> Ibid., s. 139-140.

<sup>19</sup> Ibid., s. 68.

<sup>20</sup> Ibid., s. 138.

Aparát je jako hračka, lze si s ním hrát a zároveň využívat jeho automatiky. Fotoaparát hledá informace. Aparát programuje tak, aby svůj potenciál převedl v obraz a aby získal zpětnou vazbu, která mu umožní sebezdokonalování, což je nejdůležitější záměr fotografie a jejího socioekonomického podkladu.

Dostupnost a automatizace fotoaparátů vedla k demokratizaci fotografování. Již nebylo nutné vynakládat velké obnosy a velké úsilí pro možnost práce (hry) s přístrojem. Proto vzrostl počet tzv. cvakařů, kteří vítají maximální automatizaci fotoaparátu a podřizují se jeho programu. Jsou soustem pro fotografický průmysl, protože neustále sledují vývoj technologií a pořizují jejich nejnovější, a tím pádem i nejdokonalejší a nejdražší výsledky. Tento druh zabývající se fotografií jde po automaticky předurčené cestě. Na rozdíl od fotografa nehledá neotřelé postupy a způsoby vidění. Takto se chová i dokumentarista, nevytváří informace, nýbrž paměti fotoaparátu.

Ústřední kulturní kategorií již není práce jako v industriální době, v době postindustriální ji nahradila informace. Má větší hodnotu než věc, její vlastník má proto v rukou i moc. Šíření informací probíhá prostřednictvím komunikace. Distribuce fotografií využívá metodu předávání informací, tzv. zmasovění.

Flusser rozlišuje tři druhy informací: 1) indikativní; 2) imperativní; 3) optativní (přací). Otázka zní: kam spadá sféra umění? Fotografie pro vědecké účely obsahují indikativní informace, komerční či politické fotografie mají nepřekvapivě charakter imperativní a konečně fotografiím v galeriích a uměleckých publikacích logicky náleží informace přací. Každý druh informace se údajně šíří po příslušném kanálu (médiu), přičemž jediná fotografie může cestovat po všech třech kanálech, náležet do všech kategorií. I komerční fotografie může splňovat estetické požadavky. Stěžejní úlohu samozřejmě hraje fotograf, když volí budoucí kanál své fotografie.

### **Text versus fotografie**

V kritickém duchu Flusser hovoří o vztahu textu a fotografie, který se převrátil. Text již nevysvětluje obraz, ale naopak. Navíc fotografie textu vrací

původní magický rys. Fotografie nevyvolávají historické ale magické, tzv. rituální chování, což má za následek globální nárůst analfabetismu. Rituální chování je podmiňováno programem mocných aparátů-médií.

Flusser v návaznosti na sociální otázku popisuje tzv. **fotografické universum**, obdobu společnosti.

Změna je tím, co se stává běžným, na co jsme si zvykli. Všude se objevují neustále nové a nové obrazy, které nemají žádnou informační hodnotu. Ve fotografii existuje určitý faktor opakování, cyklu. Nejedná se o linearitu, historičnost, ale o posthistoričnost a následně i funkcionalitu (nikoliv kauzalitu). Myšlení člověka tak nabylo funkcionální programovosti, protože fotografické universum ho naprogramovalo k posthistorickému, totiž fotografickému myšlení. Zásadní otázkou filosofie fotografie se stává lidská existence a svoboda člověka, jejichž struktura se proměňuje v důsledku fotografického myšlení. Nutno vysvětlit, že v kauzalitě jde o otázku místa svobody. V prostoru vlády náhody získává tento problém jiný rozměr. Je totiž založen na myšlence nadvlády a řízení lidského života stroji, což se opakovaně stává cílem kritiky Viléma Flussera.

Svobodu lze získat přelstěním aparátu, bojem za fotografův vlastní záměr, proto autor apeluje zejména na experimentální fotografy, aby usilovali o vítězství nad fotoaparátem. Chce rovněž, aby svoboda překonala program postindustriální společnosti.

Vztah-spor fotograf versus aparát (médiá) by se měl stát jedním z ústředních zájmů fotografické kritiky. Flusser osočuje kritiku fotografie, která jedná ve prospěch kanálu, potažmo aparátu nad fotografem. Kritika přehlíží významový monopol, který vlastní kanály a přispívá k nekritickému přijímání fotografií a následně k magickému (iracionálnímu) chování jejich pozorovatelů.

*„Kritikové například kladou otázky jako: Je fotografie umění? nebo: Co je politická fotografie – jako by na tyto otázky už automaticky neodpověděly kanály,*

*aby své automatické, programované „kanalizování“ zastřely, a tak je učinily účinnějším.“<sup>21</sup>*

Flusser poukazuje na její náhodný a zároveň nutný charakter, její automatickou hru, jejímž následkem vznikají symboly skrytě vedoucí pozorovatele k iracionálnímu chování.

Z kritiky automatickosti fotoaparátů, vyřazení člověka ze hry, lze vyvodit kritiku společnosti a filosofie fotografie by mohla být jedním z možných řešení tohoto problému, totiž sporu člověka s aparátem. Filosofie fotografie se má snažit uvažovat „..., *jak dát smysl světu, který je ovládán aparáty; přemýšlet o tom, jak člověk může tváří v tvář nahodilé, ale nutné smrti dát přese všechno svému životu smysl.*“<sup>22</sup>

---

21 FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství Hynek, 1994. 75 s. ISBN 80-85906-04-X, s. 50.

22 Ibid., s. 73.

### 3. ESTETIKA

#### 3.1 OBECNÉ VYMEZENÍ ESTETIKY

Přes komplexní zásah fotografie do mnoha disciplín, se náš primární zájem vztahuje k oblasti estetické. Chceme-li ji zkoumat coby estetický objekt, musíme vyznačit pole estetiky vůbec.

Kořeny estetiky sahají hluboko do minulosti, přesto však byla ustanovena jako samostatná disciplína až v 18. století. Tehdy byla podle Vlastimila Zusky definována jako „věda o senzitivním poznání“<sup>23</sup>. V době moderní se přistoupilo k definici estetiky jako vědy o esteticku, krásnu a na druhé straně šerednu. I ohavné posuzujeme z hlediska estetiky. Za „estetické“ se považuje smyslně lahodící, zajímavé. „Neestetickému“ logicky odpovídá ošklivost, odpornost a další. Významná je otázka rozlišení estetického objektu a uměleckého díla, případně artefaktu. Je důležité si uvědomit, že ne všechny estetické objekty jsou zároveň umělecká díla. Příkladem, který hovoří za vše, je jistě příroda (jež patří mezi jeden s nejčastějších námětů fotografie). Estetika spočívá na několika zásadních pojmech, jedním z nich je „estetická kategorie“, která je chápána jako základní estetická hodnota, která dále souvisí s estetickým vztahem člověka ke skutečnosti. Estetické kategorie se různí nejen s ohledem na dějinný vývoj, ale také v rámci odlišných škol. Pro náš účel ovšem postačí charakterizace klasických estetických kategorií, které byly funkční až do 19. století. Jsou jimi: *krásno, vznešeno, tragično, komično, (škarado, groteskno)*.<sup>24</sup>

Na základě hodnocení reality člověkem vzniká estetická hodnota, která může mít širší-společenskou a v jistém smyslu objektivní povahu. Důležitá je ovšem i subjektivní část této hodnoty. Estetická hodnota zaštiťuje jednak hodnotu přírody (v užším smyslu může být estetická), tak hodnotu lidského výtvoru (může

23 ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. vydání. Praha: Triton, 2001. 132 s. ISBN 80-7254-194-3, s. 17.

24 JŮZL, Miloš – PROKOP, Dušan. *Úvod do estetiky: předmět a metody, dějiny, systém estetických kategorií a pojmů*. 1. vydání. Praha: Panorama, 1989. 427 s. ISBN 80-7038-051-9, s. 199; GREGOROVÁ, Anna. *Fotografická tvorba: náčrt estetiky a teorie umělecké fotografie*. 2. vydání. Martin: Osveta, 1977. 345 s., s. 81-107.



nabýt hodnoty uměleckého díla). Ostatně zde je v podstatě řeč o konkrétnějším rozlišování mezi různými oblastmi estetična, jak bylo uvedeno výše.

„Estetický objekt“ je dalším klíčovým pojmem estetiky a Jůzl s Prokopem jej definují jako „...každý jev, který je předmětem naší estetické činnosti, našeho estetického vztahu či reakce, který vyvolává náš estetický zájem, uspokojuje naši estetickou potřebu.“<sup>25</sup> Estetický objekt je heteronomní, jeho existence je tedy odvislá na jiné předmětnosti, která však sama autonomní je. „Estetický objekt“ tudíž potřebuje vnímatele, proto záleží na interpretujících a jejich způsobu náhledu či výkladu daného objektu.

## 3.2 ESTETIKA FOTOGRAFIE

Položíme-li si otázku, zda fotografie je estetickým objektem, odpověď bude kladná, jelikož nepochybně působí na smysly člověka. Zároveň může zprostředkovat jistý druh poznání. Další úvaha se bude týkat estetických objektů, uměleckých děl a artefaktů. Estetický přínos fotografie by mohl spočívat v její schopnosti zobrazovat skutečnost, nepříkreslenou (příliš) lidskou subjektivitou, jejími předsudky a zvyky, čímž se přibližuje k „tvorbě“ samotné přírody.

### 3.2.1 Estetické kategorie

Následující paragraf se pokusí představit estetické kategorie aplikované na fotografii. Vskutku stěžejní, a proto také nejdiskutovanější kategorií v (obecné) estetice, je *krásno*. Podléhá nespočtu rozličných přístupů, náhledů-obecných, konkrétních, historicky nebo společensky podmíněných. Zaměříme na kategorii *krásna* platnou ve fotografii, jak ji vidí Anna Gregorová.<sup>26</sup>

Obecně lze a je nutno říci, že kategorie krásna zde není chápána v odkazu k technickému provedení, nýbrž k obsahové a formální stránce, která by měla být v souladu a zároveň vyvolávat estetický zážitek.

---

<sup>25</sup> Ibid., s. 219.

<sup>26</sup> GREGOROVÁ, Anna. *Fotografická tvorba: náčrt estetiky a teórie umeleckej fotografie*. 2. vydání. Martin: Osveta, 1977. 345 s., s. 85-92.

Generální fakt je třeba uplatnit na jednotlivé fotografické obrazy, kde převažuje ve větší či menší míře zmíněné obsahové či formální hledisko. V reportáži dominuje obsah a naopak ve formativní fotografii logicky forma, tvary.<sup>27</sup>

Skutečný objekt může mít sám o sobě estetickou hodnotu, ale abychom mohli hovořit o umění, samotný objekt nestačí, je třeba jej prezentovat náležitým způsobem, aby vzniklo umělecké dílo.

Na příkladu portréту jsou demonstrovány umělecké hodnoty, které náleží dané fotografii v případě, že tato nejen ukazuje podobu člověka, ale také jeho povahu, jisté charakterové rysy. Více zastoupena je zde stránka obsahová, ani tvarová však nesmí zůstat opomenuta. Tvarová stránka je víceméně základem pro uměleckou hodnotu fotografie a lze jí dosáhnout právě specifickými fotografickými technikami (úhel pohledu, světlo, kompozice, výřez, atd.).

*Vznešeno* představuje další z uměleckých kategorií, obecně hůře popsatečných. Vyznačuje se prvky velikosti, **nad**průměrnosti, neobyčejnosti. Co se týká fotografické tvorby, vznešeno lze hodnotit v konkrétních snímcích, které nejčastěji (ne vždy) zobrazují člověka. Nejedná se však o vznešenost plynoucí z jeho (vysokého) společenského postavení, ale z jeho duše, z velikosti jeho osobnosti. Zároveň lze spatřit *vznešenost* také v prosté kráse-půvabu, něžnosti a nevinosti nebo naopak i v tragičnosti v případě, že člověk důstojně čelí svému neštěstí. Vizualními indiciemi mohou být oči, jejich výraz, mimika, gesta.

Kromě *krásna* je jednou z nejvýznamnějších kategorií *tragično*. Týká se především obsahové stránky, která dokáže zasáhnout člověka (donutí přemýšlet a dokonce změnit životní postoj) mnohdy silněji než kategorie *krásna*.

*Tragično* čerpá svou povahu z tragedie, ať již ve smyslu literárním nebo ze skutečného života, kde se projevuje v nezvratných a hrozných situacích (smrt, katastrofa,...).

---

<sup>27</sup> Více k druhům fotografie viz. s. 28-36.

Přes tragický osud (smrt) se stává jeho oběť symbolem, duchovní součástí vědomí lidstva. Je proto možno říci, že zachycený člověk náleží k nesmrtelným. Zde bychom mohli využít právě fotografie, jež sice v jiném smyslu, ale obdobně zachycuje život člověka, zastavuje jej a balzamuje.

Oproti dramatickým uměním, která umožňují plně se vcítit a takřka se stát součástí tragedie, jsou umění výtvarná, potažmo fotografie, omezena na jeden jediný okamžik, mají k dispozici pouze vizuální prostředky, aby dosáhla dramatické a tragické atmosféry.

Fotografie ze svého principu musí *tragično* v reálném světě vycítit, odhadnout ten správný moment, úhel a zvolit odpovídající technické záležitosti vlastního prostředku. Podle Gregorové je zapotřebí nejen schopnost výtvarného vidění, ale citová i intelektuální angažovanost. Zde bychom mohli oponovat spolu se Susan Sontagovou, která poukazuje na jistou apatii fotografa, který proto aby mohl zaznamenat, zůstává nezúčastněným pozorovatelem a nijak se nesnaží zasáhnout, pomoci, či případnou tragedii zvrátit.<sup>28</sup>

Autorka dále uvádí příklad konkrétní fotografie od Tibora Hontyho: **Padol v posledních sekundách vojny** (1945)<sup>29</sup>, kde je v popředí dívka skloněná u svého milého, který zemřel těsně před skončením války. Fotografův poukaz údajně přivádí k úvahám o vztahu člověka a války. Tuto úvahu je schopna vzbudit fotografie sama o sobě. Nicméně další úvahu týkající se vědomí toho, že k tragedii došlo nedlouho před koncem války, nevyvolá fotografie samotná, ale její popis. Přestože fotografie sama o sobě působí tragicky, popis dodá poměrně silný impuls pro vnímání *tragična*.

Na kategorii *Škaredna* bylo pohlíženo různě, někdy byla považována za estetickou kategorii, jindy za její opak. Lze říci, že škaredé dosáhlo zadostiučinění díky modernímu umění, tedy i fotografii, protože dosud odsuzované, zatracované, vzhledově nepříjemné předměty (odpad) a lidé se stali objekty s uměleckou

---

28 SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. 1. vydání. Praha; Litomyšl: Paseka; Brno: Barrister & Principal, 2002. 181 s. ISBN 80-7185-471-9, s. 17-18.

29 Viz. příloha č. 3.

hodnotou. Předměty sešlé věkem, se stopami času jsou oblíbenými náměty. Sontagová v tom spatřuje jakousi nostalgii spojenou s fotografováním. Staré věci, již k původnímu účelu nepoužívané, umožňují fotografii, aby je znovuobjevila, dala jim nový význam a předala jejich vnitřní historii spjatou s člověkem. Umění tkví mimo jiné ve schopnosti objevovat **nové**, ať již nové náměty, pohledy, způsoby zpracování aj.

Gregorová popisuje kategorii *komična*, na niž se fotografie orientuje méně často. Tak jako jiné kategorie podléhá odlišným náhledům. Za pravidlo možno považovat, že se nevyskytuje v obrazech přírody. Pro fotografii je jednou z nejsložitějších kategorií. Vystihnout *komična* jakožto hlubší formy zábavy, která vede člověka také k zamyšlení a uvědomění si vážných věcí (často lidských chyb, nenáležitosti...), je pro statickou fotografii vcelku obtížné. Nejčastěji se může uplatnit v reportáži, protože vědomí reálnosti (nikoliv hranosti) může mít na vnímatele velký efekt. Právě v této oblasti mohou ke slovu přijít montáže, koláže a další druhy úprav fotografie.

Posledně zmiňovaná je kategorie *groteskna* projevující se v námětech, které na povrchu působí směšně, divně, ovšem pod povrchem se může skrývat jistý tragický základ. „*Groteskno je teda estetická kategória, ktorá odhaľuje a zobrazuje karikovaním, grimasou zo života všetko **zdánlivo** smiešne, ale vo svojej podstate i zlé, nedobré, tragické, zlovestne čudné a osobitné.*“<sup>30</sup> Život sám přináší často groteskní situace, proto ve fotografii můžeme nalézt kategorie s hlubšími obsahovými hodnotami, které získávají na působivosti právě díky autenticitě snímků.

### 3.2.2 Druhy fotografie

Tak jako v jakémkoliv jiném oboru, i ve fotografii je ustavení právoplatné klasifikace obtížné. Komplikují jej totiž různá hlediska a problematiky fotografie a její neukončený vývoj. Pokusíme se proto podat jednu z mnoha možných

---

30 GREGOROVÁ, Anna. *Fotografická tvorba: náčrt estetiky a teórie umeleckej fotografie*. 2. vydání. Martin: Osveta, 1977. 345 s., s. 108.

klasifikací, která bude především sloužit pro ilustraci problému žánrů ve fotografii, což je otázka estetická. Zároveň budou uváděna jména jednotlivých autorů.

Druhem se označuje skupina se společnými rysy. Fotografii lze rozdělit podle několika různých kritérií.<sup>31</sup> Pro představu kategorizace nám poslouží následující stromový přehled. Přes poměrně jasné roztřídění fotografie do jednotlivých skupin je samozřejmě nutné vzít v potaz, že může docházet k prolínání kategorií. Například užitá fotografie může mít různé typy námětu. Nicméně náš zájem se v souladu s autorkou dotýká zejména fotografie umělecké. Jednotlivými skupinami fotografie se budeme zabývat podrobněji.

Kritéria klasifikace fotografie:

- Funkce:
  - vědecká,
  - dokumentární,
  - užitá,
  - umělecká.
- Námět:
  - portrét,
  - krajina,
  - žánrová fotografie,
  - akt,
  - věcná fotografie,
  - umělecká reportáž,
  - architektura.
- Způsob zmocnění se skutečnosti:
  - reportážní fotografie,
  - formativní fotografie,
  - imaginativní fotografie.

### **Vědecká fotografie**

Vědecké fotografii jde především o poznání skutečnosti, vytvoření souborů informací, proniknutí do mikroskopického nebo makroskopického světa. Náleží sem proto fotografie biologická, astronomická, ale i lékařská. Primární účel není

---

<sup>31</sup> Pro představení žánrů fotografie slouží publikace Anny Gregorové, která mimo jiné stanovuje jednu z možných klasifikací druhů tohoto média. Viz. *ibid.*, s. 235-270.

umělecký, přesto například mikroskopické fotografie mohou přiblížit zajímavé tvary, a získat tak estetickou hodnotu.

### **Dokumentární fotografie**

Tento druh zprostředkovává reprodukci skutečnosti, reprezentuje ji a lze říci, že dokazuje. Dělí se dále na vlastní dokumentární tvorbu (zastupuje realitu) a dokumentační fotografii (slouží k identifikaci a evidenci).<sup>32</sup>

### **Užitá fotografie**

Užitá fotografie může mít také estetickou funkci. Nabízí se její rozdělení do dvou hlavních skupin, a sice fotografie reklamní a dekorativní. Reklamní fotografii netřeba příliš představovat, vidíme ji všude kolem sebe, propaguje veškeré druhy zboží, včetně životního stylu. Velkou skupinu tvoří fotografie módní. Může však být současně estetická, což ji zařazuje do kategorie užitého umění. Dekorativní fotografie přes estetickou hodnotu hraje roli doplňku, kulisy v nejrůznějších sférách, tedy v dramatické tvorbě-divadlo a film.

### **Umělecká fotografie**

Určující funkcí fotografií uměleckých je bezpochyby poskytnutí uměleckého (estetického) zážitku. Začneme s prvním dělícím hlediskem, tedy námětem.

### **Portrét**

Je jedním z nejvýznamnějších, pakliže ne dokonce nejvýznamnějším druhem fotografie. Zobrazuje člověka a usiluje nejen o jeho vnější vzhled, ale především o demonstraci vlastností, nálad, zkrátka vnitřních záležitostí.

---

<sup>32</sup> Do této kategorie náleží například fotografie uměleckých i jiných děl, které mohou jednak sloužit v případě zániku samotných děl a jednak k vytvoření korpusu významných děl, jejich systematizaci, což jednoznačně je užitečné pro kunsthistorii. O této funkci hovoří Anna Fárová ve svém spisu *Dvě tváře*, kde odkazuje k dílu *Psychologie umění* André Malrauxe. Viz. FÁROVÁ, Anna, *Dvě tváře*. 1. vydání. Praha: Torst, 2009. 1151 s. ISBN 978-80-7215-369-5, s. 820.

První fotografie působily uměle, strojeně, zdobeně a lidé často museli setrvávat v nepřírozených pózách i prostředích (křesla, schodiště včetně domalovávaných romanticky působících pozadích). Později se důraz přesunul na **přírozenost** ve všech směrech (prostředí vlastní osobě, proto bez nutného pózování, ale při běžné činnosti, případně v ateliéru). Osobnostmi, které stojí za zmínku, jsou jistě David Octavius Hill a David Adamson spolupracující na řadě úctyhodných snímků. Nadar (Gaspard Félix Tournachon) bezesporu rovněž náleží k pozoruhodným fotografům, kteří usilovali o vystihnutí charakteru toho kterého člověka, přirozeného, bez retuší a zbytečných rekvizit.<sup>33</sup> Z pozdějších autorů patří k výrazným Irwing Penn, Cecil Beaton nebo Edward Steichen a August Sander.

Portréty nepochybně nezůstávají bez povšimnutí ani u našich fotografů, jakými jsou především František Drtikol, fotograf světového jména, Josef Ehm, František Toth, Erich Einhorn nebo Dagmar Hochová.

## Krajina

Krajinářská fotografie patří rovněž k jednomu z nejstarších typů fotografie, který se počal prosazovat již v době prvních daguerrotypií nebo kalotypií zobrazujících zejména městskou krajinu (veduta). Zajímá se o jakýkoli kus země, tedy hory, moře, lesy, pole, apod. ze všech možných úhlů, tedy nadhled, podhled, žabí perspektiva. Vždy se však jedná o kontext krajiny, nikoliv pouze výřezy jejích částí.

Nelze nezmínit důležitá jména jako Talbot, Hippolyte Bayard, nebo Gustav Le Gray a Timothy H. O' Sullivan, z českých starších fotografů Vladimír Jindřich Bufka. Krajinná fotografie předstihla portrét ve využití typického fotografického zobrazování pro tvůrčí záměry. „*Důvodem tu zřejmě bylo, že nikdo nechtěl po fotografovi, aby změnil tvářnost v rozporu s pravdivým vzhledem skutečnosti.*“<sup>34</sup>

Záběry krajiny patřily také do repertoáru Josefa Sudka, Zdenko Feyfara, Karla Plicky, Marie Šechtlové, a jiných.

<sup>33</sup> Viz. příloha č. 4.

<sup>34</sup> TAUSK, Petr. *Dějiny fotografie*. Praha: Středočeské krajské kulturní středisko, 1979. 199 s., s. 25.

## **Žánrová fotografie**

Žánrem zde nerozumíme pouze „druh“ jako takový, ale specifický druh fotografie s jistými námětovými rysy. Jedná se o výjevy všedního života, zátiší a tzv. table-top, tedy zátiší často bizarních či symbolických objektů. Od ostatních druhů ji odlišuje zejména aranžovanost. André Kertész, francouzský fotograf, vytvořil zajímavé fotografie z okraje Paříže. Žánrovou tvorbou se zabývali i William Lake Price a O.G. Rejlander. Mezi autory českého původu se zátiším celosvětově proslavil Josef Sudek.<sup>35</sup>

## **Akt**

Aktem se rozumí fotografie lidského těla, celého nebo jeho částí. Samozřejmým cílem je vystihnout krásu tvarů lidského těla. Umělecký musí být záměr, aby mohl být umělecký i akt. Jedním z prvních autorů aktu byl proslulý Nadar, dále Edward Weston nebo Alfred Stieglitz. Mezinárodního věhlasu v oboru aktu se dostalo českému fotografovi Františku Drtikolovi, jehož fotografie v nejrůznějších kompozicích mají blízko ke kubismu, potažmo surrealismu.<sup>36</sup>

## **Věcná fotografie**

Náměty se stávají esteticky, tvarově zajímavé předměty, jakožto i součásti přírody-struktury stromů, kamenů. Vděčným tématem jsou strukturálně orientované záběry nepotřebných, starých, zašlých předmětů-opadané omítky, rezavé dráty, staré střechy a spousta dalších.

V duchu výtvarných skupin „Nová věcnost“ a „Bauhaus“ se tato fotografie distancovala od zkrášlování, romantizování či sentimentu. Pokročila však ještě dále, k významové rovině fotografického obrazu. Usiluje zvláště o specifické fotografické vidění.

Jedním z prvních „věcných“ autorů byl Albert Renger-Patzsch, dále pak členové zmiňovaného Bauhausu Alfred Stieglitz, Paul Strand a Edward Weston

---

<sup>35</sup> Viz. příloha č. 5.

<sup>36</sup> Viz. příloha č. 6.



s Anselem Adamsem. U nás se těmito tendencemi inspirovali Eugen Wiškovský, Jiří Jeníček a další.

### **Umělecká reportáž**

Umělecká reportáž, neboli tzv. **živá** (humanistická) fotografie, spojuje dokumentární a umělecké záměry. Tématem jí většinou bývá člověk v běžných životních situacích. Jak lze očekávat, tento žánr napomohl rozšíření fotografie v jejím vlastním a původním smyslu.

Mezi přední umělecké reportéry lze začlenit všestranného Nadara, citlivě pracujícího Eugène Atgeta, a dále taktéž autory se širokým záběrem, Stieglitze a Steichena. Z českých tvůrců se uměleckým reportážím věnovali Miloň Novotný a Václav Jírů.

Často lze hovořit o tzv. sociálně angažované fotografii. Do záběru sociálních fotografií se dostalo kromě životních podmínek člověka (včetně rasových sporů) také téma životního prostředí.

Pro sociálně angažovanou fotografii měla značný význam skupina „Magnum photos“, založená Robertem Capou a Henrim Cartier-Bressonem.<sup>37</sup>

### **Architektura**

Fotografie architektury se věnuje nejen jednotlivým architektonickým dílům, ale také jejich celkům. Cílem je představit krásu (nebo škaredost) umění architektury prostřednictvím specifického fotografického vidění. Ani ne v polovině 19. století vytvořil Bayard jednu z prvních fotografií architektury. Ansel Adams také přispěl architektonickými náměty. Úspěšně se do kategorie fotografie architektury zapsali Karel Plicka, Josef Ehm a Václav Jírů.

Druhým (estetickým) hlediskem třídění fotografie je způsob zachycení skutečnosti. Druhy jsou tříděny vertikálně, přičemž se jako určující jeví stupeň jejich blíženi se realitě nebo pronikání pod povrch.

---

<sup>37</sup> Viz. příloha č. 7.

## Reportážní fotografie

Tento žánr lze rovněž nazvat tzv. **realistický**. Má nejbližší skutečnosti, pohybuje se víceméně na jejím povrchu, nemá v úmyslu se zabývat hlubšími zákonitostmi. Význam spočívá hlavně v obsahu, tedy námětu a myšlence, kterou tento prezentuje. Pro uměleckou reportáž je ovšem nezbytná též forma a osobnost fotografa, který ji utváří. Přesto objektivita převažuje nad subjektivitou, proto do této kategorie spadají různé typy fotografií, kde je zapotřebí objektivní pohled, tedy téměř všechny skupiny dělené dle námětu, avšak vždy jen částí své tvorby. Důležité je si uvědomit, že reportážní fotografie je svým způsobem dokumentární a zaměřuje se na živé, přirozené náměty.

## Formativní fotografie

Již z názvu typu fotografického obrazu lze vyvodit, že v popředí již nestojí obsah, nýbrž forma či tvar, dále linie, struktura, neobvyklá kompozice. Zde již začíná oproti reportáži převládat stránka subjektivní, která se však stále snaží svým osobitým způsobem vyjevit objektivní realitu. Projevuje se například novými úhly pohledů, náměty, následně pak stylizací nebo laboratorními úpravami. Zde je zaměření většinou na věcnou tematiku, v čemž spočívá kontrast k živým námětům reportáže. Další rozdíl mezi reportážní a formativní fotografií tkví v tom, že reportáž může mít i hodnotu etickou, formativní snímky lze hodnotit z hlediska uměleckého.

*„Hoci formatívny prístup niekedy a u niekoho sklúzol na formalistický (čo **nie** sú pojmy totožné), vo väčšine serióznych prípadov nejde o „umenie pre umenie“, samouúčelnosť alebo formalistické hračkárenie, ale naozaj o **objevovanie** krásy a estetických hodnôt **skutočnosti** samej: a v tom je aj jej umelecký význam a poslanie.“<sup>38</sup>*

---

38 GREGOROVÁ, Anna. *Fotografická tvorba: náčrt estetiky a teórie umeleckej fotografie*. 2. vydání. Martin: Osveta, 1977. 345 s., s. 267.

## **Imaginativní fotografie**

Název by měl napovídat blížení se fotografii obrazu (image) a současně vzdalování se realitě. Přesto je obrazem v podstatě každá fotografie. Ovšem záleží na definování pojmu obraz. Etymologie podává další odvozeniny slova, tedy „imaginace“, kterou chápeme jako představivost, fantazii. V této skupině hraje subjektivita největší roli. Obrazy jsou formovány osobností autora, jeho názory, emocemi a pochopitelně již zmíněnou představivostí. Objektivní realita, její formální i obsahová stránka jsou přetvořeny v duchu psychického světa fotografa. Transformace je uskutečněna prostřednictvím montáže, symbolických významů. Zde umění vidět (poeticky) znamená více než umět ovládat techniku.

Co se týká konkrétních uměleckých směrů, stylů, na imaginativním základě staví fotografie impresionistická, surrealistická, dále pak subjektivistická a symbolická.

Imaginativní fotografie se nevyhraňuje vůči námětům tak jako dvě předchozí. Ani nevychází z psychického automatismu, což je možná v rozporu s uvedenou surrealistickou fotografií. Surrealismus jako takový totiž čerpá z toku nevědomí. I otec surrealismu André Breton o něm hovořil právě jako o „čistém psychickém automatismu“. Autorka chce přesto poukázat na to, že fotograf sice může upravovat a vytvářet absurdní kombinace a kompozice, přesto vždy musí pracovat s víceméně skutečnými objekty.

Nejvyšší uměleckou hodnotu má údajně poslední uvedený typ fotografie, proto Gregorová nepovažuje za výhradní specifikum fotografie její dokumentární a realistickou povahu.

Nejenže je patrné prolínání jednotlivých druhů, a to jak vertikálně, tak horizontálně, určitě některé typy vůbec zmíněny nebyly. Současně je důležité si uvědomit, že v jistém smyslu neuspořádanost se týká i jednotlivých autorů, kteří absolvovali vlastní tvůrčí vývoj. Někteří začínali v ryze imaginativním směru a skončili na opačném pólu, tedy v realismu. Jiní dosáhli širokého záběru co do námětu.

### 3.2.3 Fotografická tvorba

Na vzniku fotografie se podílí několik faktorů, kromě tvůrce a předmětu obrazu také specifická technika, vyjadřovací prostředky a konečně tvůrčí metody. Následující paragraf se bude zabývat prostředky a metodami fotografie.

Zásadní úloha připadá **výběru**, který se týká jak objektu a techniky, tak vyjadřovacích možností a tvůrčích způsobů. Fotograf volí námět, výřez hmotné skutečnosti, techniku (fotoaparát, objektiv, barevný filtr,...) pro vhodné vyjádření vlastního záměru. Následně se může rozhodnout, zda zasáhne do již vytvořeného snímku (v případě analogové fotografie do negativu, digitální fotografie je možné upravovat v příslušných grafických programech), a jakým způsobem zásah uskuteční. Co se týká prostředků, tak jedna z nejdůležitějších voleb spočívá v typu světla, další v rozhodujícím okamžiku.

#### Vyjadřovací prostředky

Vyjadřovací prostředek zodpovídá otázku „čím?“. Je tím, co umožňuje zaznamenat skutečnost. Nejvýznamnějším vyjadřovacím prostředkem je již uvedené **světlo**. Mimo něj lze využít také bod snímání a rozhodující moment, deformaci prostoru a tvaru, transformaci barevné a tónové škály, pak také záznam pohybu a práci s hloubkou ostrosti. Lze říci, že se jedná o svého druhu techniku specifickou pro fotografii, obdobně jako existuje v malířství.

Světlo výrazně modeluje tvar a výraz, proto se hojně uplatňuje v portrétech, zároveň samo může sloužit jakožto námět. Světlo může mít různý charakter, od měkkého a tvrdého, přes boční, horní, dále rozptýlené k přirozenému nebo umělému. Bod snímání může znamenat nejen volbu stanoviště, úhel pohledu, ale také požadovaný detail, a případně možnost ho vyčlenit a zdůraznit. Deformace začíná již v základě dvourozměrnosti obrazu, který vstřebává tři rozměry hmotné reality. Nastává rovněž v odlišnosti lidského vidění, které může najednou zahrnout jen poměrně malý úhel skutečnosti, kdežto například široký objektiv nebo dokonce tzv. rybí oko zachytí mnohem širší záběr. Opačným příkladem je teleobjektiv, který zabírá malý prostor, a proto ho zhušťuje. Transformace barev

má dva různé cíle. Jeden z nich tkví v dosažení co nejpřesnější nápodoby skutečných barev, druhý mění náhled na svět, protože jeho různobarevnost převádí na barvy dvě-černou a bílou. Černobílá kombinace chce spíše přivést pozornost ke tvarům, námětu, barvy jsou někdy příliš rušivé. K proměnám barevné škály přispívají rovněž barevné filtry, které se nasazují na objektiv. Zachycování pohybu je také jedním ze zajímavých prostředků vyjádření skutečnosti. Může přirozenost pohybu redukovat na jeden statický okamžik, čehož lze dosáhnout zkrácením času světla dopadajícího na světlocitlivou plochu, případně elektronický snímač. Tímto způsobem je možné zachytit například dopadající kapku nebo letící kulku. Na druhé straně se vytváří iluze pohybu (je jakoby rozostřený) prostřednictvím delšího času dopadu světla. Takto lze vyznačit dráhu jedoucího auta. Hloubka ostrosti se podílí na práci s námětem, vyznačuje ostře viditelný rozsah v záběru. Místo, kam fotograf nebo aparát zaostří, je zřetelně (ostře) viditelné, zbytek je rozostřený. Tak můžeme vypíchnout důležitý prvek obrazu a nevýznamný zatlačit do pozadí (ať již je vzhledem k fotografování v pozadí nebo ne). Pro izolování detailu slouží teleobjektiv, kdežto širokoúhlý objektiv umožňuje vidět většinu předmětů v záběru podobně ostrých.

Podstatným hlediskem fotografické tvorby je kompozice. Přestože se ve většině technických příruček doporučují určité typy kompozic, jako tzv. zlatý řez, diagonály či horizontály, neexistuje samozřejmě vždy platné pravidlo. Záleží na záměru tvůrce, který může kompozici přizpůsobit aktuální situaci nebo vlastnímu nápadu, přičemž bude ignorovat běžná pravidla kompozice. Není vyloučeno, že vznikne kvalitní snímek, který by při následování zásad nevznikl.

### **Tvůrčí metody**

Odpovídají na otázku „jak?“. Jedná se o „*spôsob, jako sa fotograf konkrétne zmocní skutočnosti z hľadiska estetického, z hľadiska jej transformovania (vo farbe, tvare, priestore a čase),...*“<sup>39</sup>

---

39 Ibid., s. 128.

Vzájemně se prostupuje s vyjadřovacími prostředky. Za hlavní metodu lze považovat několikrát zmíněný výběr, s nímž úzce souvisí typizace a zevšeobecnění.

Pro porozumění typizaci vycházíme z Gregorovou podané koncepce Jaroslava Voleka. Typičnost je zárukou objektivitu, nutnosti a zákonitosti skutečnosti a pravdivosti uměleckého díla.<sup>40</sup> Obrazy, a nejen fotografické, zachycují sice konkrétní objekty (zejména osoby), ale zároveň je zevšeobecnují a dotyční lidé se stávají představiteli jistého typu. Jako příklady jsou uvedeny dvě fotografie, Bischofův **Hlad** a Langeové **Deprese**. Zde se jako určující jeví popis, tedy název snímku, protože je sám obecný. V případě, že by se název vztahoval ke konkrétnímu člověku, nesl jeho jméno, náhled na něj by se změnil, možná by částečně ztratil na všeobecnosti. Z části by všeobecným zůstal, pokud by zachycoval člověka typického pro tu kterou kulturní či sociální skupinu (rys obličeje, oblečení apod.).

## Náhoda

Umění nemůže být náhodou, musí za ním stát vědomá práce. Nicméně náhodný prvek je pro fotografii značně inspirativní, lze jej využít k tvořivé činnosti podle záměrů autora.

Formativní a imaginativní fotografie se vyznačuje subjektivním kreativním projevem tvůrce, který mění objektivní realitu k obrazu svému. Využívá především metodu metafory a symbolu.<sup>41</sup>

Metaforou rozumíme přirovnání dvou v jistém smyslu podobných předmětů. Jako vskutku nenahraditelný se zdá popis vyjadřující záměr a vymezující pozorovatele díla do příslušných významových sfér. Otázka však zní, zda nespočívá práce tvůrce-fotografa pouze ve vytvoření popisku, následujícího po imaginativní činnosti. K této činnosti musí přistoupit ještě schopnost

---

<sup>40</sup> Ibid., s. 158.

<sup>41</sup> Ibid., s. 163.

fotografického vidění skutečnosti, která vystihne fotografův záměr. Pak ji samozřejmě musí nasnímat odpovídajícím způsobem.

Symbolický význam náleží ve fotografii k nejtvárnějším metodám. Symbol, jakožto hmotný nosič, zastupuje nehmotné myšlenky. Tak jako řeč je systémem znaků, pomocí nichž se člověk dorozumívá, komunikuje, i umění je systémem znaků a dochází v něm k jistému způsobu komunikace. Symbol zde funguje jako zvláštní druh znaku, který zastupuje myšlenku. V umění má subjektivní charakter. Metafora je spíše přenesením významu, kdežto symbol vytváří novou polohu významu. Název fotografie, prozrazující „co“ je na ní zachyceno, nehovoří pro symbolický význam. Realita je symbolem převedena na vyšší, ideovou rovinu, v tom spočívá umělecký přínos. Jedná se o novou významovou rovinu, která se nezakládá na vizuální podobnosti jako u metafor.

Montáž, tvořivá metoda skládání několika částí nesouvisejících obrazů v jeden, má ve fotografii poměrně široké uplatnění. Lze jí docílit například principem optické projekce nebo slepováním snímků. Byla však využívána také v jiných oborech, grafice nebo dadaistické tvorbě, expresionismu a především surrealismu. Právě v surrealismu se stala prostředkem k vyjádření nových významů, „nadskutečnosti“. Montáž sice pracuje s obrazy reality, ale může mezi jednotlivými prvky reality konstruovat nové, neobvyklé vztahy, které následně vytváří i novou skutečnost. Zde v určitém smyslu fotografie je schopna přiblížit se malbě, která není odkázaná na objektivní realitu. Nový význam může mít metaforický, symbolický nebo intimně subjektivní charakter. Gregorová vyzdvihuje tuto metodu jako jednu z umělecky nejhodnotnějších.<sup>42</sup>

### 3.3 UMĚLECKÝ CHARAKTER FOTOGRAFIE

Fotografie může mít estetické kvality, z toho faktu uvedeného v čl. 3.2 budeme vycházet pro další úvahu nad uměleckou možností fotografie, neboť ne každý estetický objekt je zároveň uměleckým dílem. V obecném povědomí pravděpodobně fotografie náleží do sféry umění. Některé estetické či uměnovědné

---

42 Ibid., s. 177-178.

publikace se staví za uvedený názor, tedy potvrzují umělecký charakter fotografie. Podle D. Prokopa fotografie náleží do skupiny výtvarných umění spolu s architekturou, sochařstvím, grafikou, malbou a kresbou.<sup>43</sup>

Skupinu obhájců umělecké povahy fotografie lze rozdělit na dvě podskupiny, jedna z nich považuje fotografii za pokračovatele obrazových umění, druhá za nový druh umění. Skupinu druhou reprezentuje v případě tohoto článku Susan Sontagová. Objevují se dva typy sporů, jednak mezi stoupenci fotografie jakožto umění a jejími odpůrci, a jednak mezi přívrženci fotografie jako pokračovatelky starých obrazových umění a stoupenci nenávaznosti fotografie na jiná obrazová média. Pakliže uvažujeme v tendencích nenávaznosti, hovoří zde fakt, že umění se klasifikuje do více specifických typů médií, jakými jsou: fotografie, malba s kresbou, hudba, opera s tancem a konečně poezie s prózou. V rámci návaznosti by se naopak uplatnilo obecné rozdělení na obrazové, hudební, literární, dramatické umění a architekturu.<sup>44</sup>

Na druhé straně z části úvah vyplývají pochybnosti, ba dokonce i odmítavý postoj vůči fotografii jakožto umění. Většinou tento typ uvažování pochází z řad filosofů, sémiologů, mezi nimi například R. Scruton.

Východisko práce nechá otázku, zda je fotografie uměním, otevřenou pro další zkoumání.

### 3.3.1 Obecná otázka umění

Chceme-li se věnovat umělecké stránce fotografie, pakliže vůbec nějakou takovou má, musíme nejdříve definovat, co je umění. Setkáváme se totiž s různými, více či méně pozitivními pohledy na jeho povahu. Nicméně je třeba říci, že nechceme přistoupit k detailnímu zkoumání oblasti umění obecně, ale potřebujeme jeho základní vymezení a body pro další práci s akcentem na fotografii.

---

43 PROKOP, Dušan. *Obecná uměnověda: stručný přehled a úvod*. Praha: Gryf, 1994. 92 s. ISBN 80-85829-04-5, s. 38.

44 FRIDAY, Jonathan. *Aesthetics and photography*. Aldershot: Ashgate, c2002. 175 s. ISBN 0-7546-0428-4, s. 2.



Tak jako řada jiných definic, i ta týkající se umění je pochopitelně složitá. Umění obecně podléhá nejen mnoha různým pojetím, ale také vývojovým změnám (což je právě pro fotografii vzhledem k jejímu „stáří“ poměrně zásadní) na různých úrovních. Navíc pojem umění byl vždy spíše logickým předpokladem.

Důležitá ambivalence pojmu umění je původu sémantického, tedy umění jako:

1. dovednost, od slova „umět“; tento význam pochází již z dob antiky,
2. vlastní smysl jako krásné umění vymezené právě vůči řemeslu.

Nejužitečnější cestou k pojmu umění není jeho definice, nýbrž vymezení specifických rysů umění o sobě. Rysy umění mají souvislost s estetikou, která jako taková je množinou umění, dále mimouměleckého estetična, případně artefaktů. V oblasti umění jsou estetické prvky intenzivnější než v ostatních podmnožinách. Jsou jimi mimo jiné: živost, nové smyslové a emocionální zážitky, ale na druhé straně i intelektuální a duchovní hodnota.

Neméně podstatným znakem umění je zájem o hmotu a formu, které dávají specifický význam obsahu. Dále také obraznost a symboličnost v rámci znakového charakteru umění. Fotografie se pak silně dotýká především práce se skutečností, její nápodobou nebo naopak tvorbou nového. Prokop pak připomíná i vítězství subjektivity nad objektivitou, což je v protikladu zejména k vědě. Současně je třeba vzít v potaz také objektivitu skutečnosti a zkušenosti.

Další antagonismus vzniká vůči průmyslu, zatímco tento směřuje k užitečnosti a k mase lidí, umění se orientuje na neužitkovost a vybrané jedince.

### **3.3.2 Vztah fotografie a malířství**

Malířství nepochybně ovlivnilo povahu fotografie, nicméně tento vliv není jednostranný. Podíváme-li se na fotografie, budou nám jistě připomínat obrazy. Podobnost se týká námětů, práce s perspektivou, světlem a dokonce i rámováním.

Krátce po očekávaném vynalezení byla fotografie chápána jako racionalizace malířství. V počátcích bylo obtížné určit vlastní povahu, neboť v tu dobu již bylo pevně zakořeněno výtvarné vnímání vycházející z malířství. Do roku 1918 se fotografie snažila oprostít od spárů malířství. „*Míra přibližování se k tvůrčímu využití dokumentární věrnosti fotografického zobrazování, nebo naopak oddalování se od ní vzhledem ke snahám přiblížit snímek k dílům malířů, se projevovaly poněkud odlišně v jednotlivých žánrech tvorby.*“<sup>45</sup>

Některými malíři byla fotografie přijata se srdečným povděkem (Antoine Wiertz), jiní ji hned v počátku označili za povrchní, jednoduchou a uzurpátorskou vůči malířství. Fotografii totiž spojují s malířstvím jisté výtvarné techniky. V rámci realismu a všeobecné touhy po dokonalém zobrazování (kopírování) skutečnosti však byla schopna malířství značně překonat nejen díky vyšší efektivitě, ale i díky věrnosti skutečné podobě světa. Část malířů ji začala užívat jako pomůcku, další malíři úplně přešli k fotografování, často s komerčním záměrem.

Setkáváme se nejednou s názorem na fotografii jako spasitelku, jež uvolnila malířství ze spárů realismu a přebrala tak činnost přesného zobrazování reality. Malířství se tak mohlo plně koncentrovat na tvorbu zásadně odlišnou, tedy abstraktní. Nicméně je nutné si uvědomit, že již samo malířství začalo v 19. století od realistických tendencí upouštět. Zároveň se často inspirovalo fotografickým viděním a zaměřovalo se nikoli na abstraktní témata, ale na reálné situace všedního dne nebo na výřezy reality, detaily aj.

Lze spatřit jasný vliv fotografie na malířství, především pak v rámci impresionismu. Malíři po vzoru fotografií začali využívat plenérového světla, změnili vztahy objektu a prostředí, dívali se pod novými úhly. Rovněž se uchýlili i k dříve zapovězeným řezům, kdy si dovolili nedůležité části vypustit a naopak významné zdůraznit. Jak vypovídá název stylu, impresionismus usiloval o vzbuzení imprese neboli dojmu, proto také v tomto záměru byla fotografie

---

45 TAUSK, Petr. *Dějiny fotografie*. Praha: Středočeské krajské kulturní středisko, 1979. 199 s., s. 15-16.

inspirativní. Podle Fárové, která odkazuje k Sadoulvi, momentní fotografie prezentovala první dojem, a nikoliv (určité) umělecké intence.<sup>46</sup>

Jak již bylo řečeno, vztah malířství a fotografie je vzájemný. Malířství je historicky starší, proto jej samozřejmě fotografie napodobovala zejména ve svých počátcích. Jak upozorňuje Kracauer, inklinací k technikám malířství však fotografie podrývá vlastní autenticitu.<sup>47</sup>

Vliv malířství se projevuje dále v touze fotografie oprostit se od hlavního realistického proudu, od fotografování strohé skutečnosti. Fotografové tak usilovali o abstraktnější obrazy a snažili se oprostit od námětu, přesto nemohli dosáhnout takových výsledků jako malíři. Ve fotografii hraje fundamentální roli **námět** utvářející podobu „stylu“ a pozorovatelovy preference. Námět nemůže být z podstaty fotografie přesažen (v malbě ano). Naopak pro interpretaci, podle Sontagové, slouží fotografie stejně dobře jako malba.

Technika jako taková představuje pro obě entity rozdíl. Malíř totiž konstruuje, kdežto fotograf odhaluje, což znamená identifikaci objektu s obrazem.<sup>48</sup> K identifikaci může v některých případech dojít až po zjištění názvu, který prozradí, *co* určitá fotografie zobrazuje, což se stává zásadním hlediskem. Zatímco malba svádí hlavní myšlenku ke svému tvůrci, fotografie upozorňuje zejména na objekt, např. skutečného člověka.

Na druhé straně existují jisté styčné body fotografie a malířství. Hlavním z nich je sdílení podoby jejich předmětu.<sup>49</sup> Objevila se také myšlenka (již výše zmíněna), že fotografie zobrazuje daný předmět věrněji než malba. V této souvislosti se hovoří o schopnosti malby zobrazovat spíše dojmy, pocity související s předmětem, což ji předurčuje k tvorbě abstrakce.

---

46 FÁROVÁ, Anna, *Dvě tváře*. 1. vydání. Praha: Torst, 2009. 1151 s. ISBN 978-80-7215-369-5, s. 804.

47 *Co je to fotografie?*. Text vybral, uspořádal, k vydání připravil, ediční poznámkou a biografickými údaji doprovodil Karel Císař. 1. vydání. Praha: Herrmann & synové, 2004. 365 s. ISBN 80-239-5169-6, s. 34.

48 SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. 1. vydání. Praha; Litomyšl: Paseka; Brno: Barrister & Principal, 2002. 181 s. ISBN 80-7185-471-9, s. 87-89.

49 SCRUTON, Roger. *Estetické porozumění: eseje o filozofii, umění a kultuře*. 1. vydání. Brno: Barrister & Principal, 2005. 177 s. ISBN 80-85947-92-7, s.33.

Jiný názor přináší Barthes, totiž že fotografie má blíže k divadlu, obecně ke scénickým uměním, za čímž prý stojí zvláštní instance-Smrt, která je oběma společná. „... *snímek je jako primitivní divadlo, je jako Tableau Vivant, figurace nehybné a zamaskované tváře, pod kterou vidíme mrtvé.*“<sup>50</sup>

Další rozdíl tkví v objektivitě (od toho objektiv) resp. subjektivitě. V malířství je výsledek tvorby ovlivněn téměř výhradně subjektivitou, tedy subjektem, který jej vytváří. Fotografie (jakožto objekt) je při svém vzniku ovlivněna opět dalším objektem, tj. fotoaparátem a subjekt-tvůrce ovlivňuje výběr, úhel pohledu atd., jednoduše osobnost tvůrce hraje v ostatních uměních zcela jinou úlohu než ve fotografii, zde není tolik zásadní. Proto může nabídnout nezaujatý, nezprostředkovaný, a tudíž objektivní pohled na realitu. Dalšímu zkoumání subjektivity a objektivitě se věnujeme v následujícím paragrafu.

### 3.3.3 Subjektivita versus objektivita

Role subjektivity a objektivitě je v otázce umělecké povahy umění poměrně zásadní. Jak upozornil Prokop, v umění je objektivita podřízena subjektivitě. Proto se nyní zaměříme na roli subjektu a objektu ve fotografii.

Na jedné straně **Siegfried Kracauer** odkazuje k Marcelu Proustovi vyzdvihujícímu fotografa jako nezúčastněného pozorovatele, který nemá k fotografovaným objektům vztah, a proto je vidí objektivně. Podle jiných názorů fotograf nezůstává zcela nezúčastněn, při vnímání obrazu v jeho podvědomí probíhají různé procesy, které tento obraz formují. Při vzniku fotografického obrazu hraje roli subjektivita fotografa (fotograf a jeho výběr námětu, výřezu a dalších technických součástí procesu fotografování), ale i objektivní realita, která danou subjektivitu usměrňuje.<sup>51</sup>

---

50 BARTHES, Roland. *Světlá komora: vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa, 1994. 107 s. ISBN 80-7115-081-9, s. 32.

51 *Co je to fotografie?*. Text vybral, uspořádal, k vydání připravil, ediční poznámkou a biografickými údaji doprovodil Karel Císař. 1. vydání. Praha: Herrmann & synové, 2004. 365 s. ISBN 80-239-5169-6, s. 37.

Také podle **Susan Sontagové** není fotografie jen záležitostí techniky, nýbrž podléhá vlivu jejího tvůrce, jeho osobní volbě. Zprvu bylo sice fotografovo dílo považováno za objektivní, nestranný záznam, později se tento názor změnil v důsledku vzniku mnoha různých pohledů na jeden objekt. Na fotografii se proto začalo nahlížet jako na subjektivní, na něco, do čeho může zasáhnout fotografova osobnost a hodnotit tak danou realitu.

**Vilém Flusser**, orientovaný na společenský vliv fotografie, nicméně spatřuje úspěch fotografie ve vztahu mezi aparátem a fotografem, na tom, nakolik fotograf překoná program aparátu.

**Anna Fárová** na jistém místě ve svém souborném spisu vyjadřuje nesouhlas s Flusserem, který údajně zjednodušuje proces vzniku fotografie na pouhý stisk spouště. Ve skutečnosti je tento proces mnohem složitější a spočívá nejen na rovině mechanické práce s aparátem, ale také na vnitřní práci s myšlenkami a obrazem. Nakonec autorka poukazuje na oblíbenost Viléma Flussera u kunsthistoriků a kritiků výtvarného umění.<sup>52</sup> Paradoxně z Flusseraova díla, zejména z jeho závěru, vyplývá odmítavý postoj právě k těmto kritikům, kteří údajně přehlíží monopol aparátu a jeho nadvládu nad fotografem.<sup>53</sup>

Fotografie se vždy musí spoléhat a vycházet z objektivní (fyzické) reality, a tu pak zpracovávat v duchu subjektivních názorů, vizí, představ a emocí toho kterého tvůrce. V tomto je patrná odlišnost od jiných druhů umění. Například malířství se na fyzickou skutečnost vůbec ohlížet nemusí.

Tak jako ne každá malba je uměním, samozřejmě jen část obrazů fotografických patří do kategorie umění. Sontagová i Anna Gregorová tvrdí, že byla fotografie znevažována z toho důvodu, že dokáže reprodukovat totožné snímky, následně se údajně ukázal opak, když různí autoři vytvořili stejný námět rozdílným způsobem, výsledek nebyl stejný.

---

52 FÁROVÁ, Anna, *Dvě tváře*. 1. vydání. Praha: Torst, 2009. 1151 s. ISBN 978-80-7215-369-5, s. 853.

53 Viz. s. 21.

*„Zatímco moc fotografie bude vždy spočívat v jejím vztahu k námětu (tedy, že jde o fotografii **něčeho**), všechny požadavky ve jménu fotografie jako umění musí klást důraz na subjektivitu vidění.“*<sup>54</sup>

### 3.3.4 Je fotografie uměním?

Nyní se pokusíme zamyslet, zda fotografii lze zařadit do kategorie umění. Pro zkoumání nám poslouží mimo jiné vymezení umění, jak bylo představeno výše.

Ve svých počátcích vyvolala fotografie v některých lidech, zejména malířích (nejen v nich, jedním z nejproslulejších a nejdůraznějších kritiků byl Baudelaire) negativní reakce. Ze strany malířů se jednalo především o obavy z ovládnutí pole výtvarna fotografií. Někteří vyjadřovali rozhořčení, ba dokonce odpor k moderní technice. Na druhé straně byla ovšem fotografie přivítána s povděkem.

Zprvu její schopnosti byly oceněny s ohledem na praktické využití. Rázem se zefektivnila produkce portrétů, doposud malovaných na zakázku jen finančně zajištěným osobám. Rychlost vytvoření portrétní fotografie se použitím fotoaparátu nepoměrně zvýšila, což mělo vliv na lepší dostupnost pro příslušníky nižší střední třídy. Dále byla fotografie prakticky využívána ve vědě. V době jejího zrodu, tedy v 19. století, převládal pozitivismus proklamující fakt, vědu a objektivitu, čemuž samozřejmě fotografie byla schopna dobře posloužit.

V kontrastu s tímto se Sontagová zmiňuje, že v úplných počátcích fotografie postrádala sociální záměry, což ji svým způsobem zařazovalo do kategorie umění. S technickým rozvojem, potažmo dostupností se však fotografie stala masovou záležitostí, čímž se zčásti rezignovalo na její umělecké ambice.<sup>55</sup>

Někteří fotografové se realistickému, vědeckému trendu bránili a usilovali o něco víc než pouhé zobrazování reality, usilovali o umění (kreativitu). Jejich vzorem se stalo malířství, ať už se jednalo o náměty, perspektivu nebo práci se

---

54 SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. 1. vydání. Praha; Litomyšl: Paseka; Brno: Barrister & Principal, 2002. 181 s. ISBN 80-7185-471-9, s. 123.

55 Ibid., s. 13-14.

světlem. Fotografie se chtěla oprostit od pouhého kopírování přírody, čímž možná ztratila svou specificitu. Výše uvedené odlišné tendence, totiž realismus a kreativní fotografie (experimentální), vedou k otázce, zda fotografii lze považovat za umění.

Někteří fotografové považují za vedlejší, má-li nebo nemá fotografie umělecké ambice (Strand, Moholy-Nagy), a spíše se uměleckým záměrům vyhýbají, protože umění je údajně vyumělkované.<sup>56</sup>

Anti-umělecké tendence ve fotografii souvisejí s modernismem, který nepřekvapivě brojí proti všemu starému, tradičnímu. Často fotografové nehovoří o snímcích jako o umění, protože nevěří modernistickému umění. Uměleckým ambicím se tedy mnozí bránili ne kvůli povaze fotografie, ale kvůli obsahu pojmu „umění“.

Sontagová přináší zásadní rozřešení otázky fotografie coby umění, totiž, že fotografie není uměním v tom samém smyslu jako malířství a poezie, nýbrž je „...*médiem, v němž jsou umělecká díla (a nejen ona) vytvářena.*“<sup>57</sup> Tento závěr Sontagová vyvozuje z překonávajícího postoje fotografie vůči umění obecně.

Umění obecně je podmíněno vznikem autorských děl, kdy tvůrce vytvoří integrované dílo a je v něm znatelný jeho rukopis. Tento fakt lehce odporuje požadavku „fotografického vidění“, které implikuje neustále nové pohledy na totéž téma. Autorská díla dále podmiňují vznik **stylu**, který jen potvrzuje svébytnost umění. Tyto myšlenky se vynořují shodně jak u Sontagové, Scrutona, tak u Barthesa.

Naopak ze slov česko-francouzské historičky fotografie Anny Fárové lze odhadnout, že originální, specifická tvorba u jednotlivých autorů je možná. Musí však mít vždy nějaký spojující prvek, podle něž je možné toho kterého tvůrce identifikovat. Styl je zřetelný obzvláště u aranžovaných fotografií s prvotním

---

<sup>56</sup> Ibid., s. 116.

<sup>57</sup> Ibid., s. 134.

uměleckým cílem. Věnuje-li se tvůrce dlouhodobě, vědomě a zaujatě své práci, mají jeho díla nepopiratelnou hodnotu.<sup>58</sup>

Rozdílnost pohledu může být dána tím, že filosofové se na fotografii dívají z hlediska celku, možná ji porovnávají s malbou a nezabývají se jen jí. Jak logicky vyplývá z práce Fárové, je jasné její výsadní zaměření na fotografii. Skutečně byla součástí fotografických dějin, setkávala se s autory a jejich díly, čímž také zajisté získala cit pro detail integrující díla jednotlivých fotografů. Její stanovisko jako historičky fotografie bude pochopitelně potvrzovat umělecký charakter fotografie.

Jako příklad umělecké hodnoty jmenuje dílo Františka Drtikola. Vyzdvihuje ovšem i Josefa Sudka, Jaromíra Funka, D. J. Růžičku, Eugena Wiškovského a další. V malbě jde většinou především o dílo příslušného autora, jeho rukopis. Fotografie strhává pozornost na vlastní předmět, nikoliv na sebe samu. Nicméně existují tací fotografové, kteří si dokáží získat zájem o své dílo jako takové, právě díky vědomé, jednotné a současně originální práci.<sup>59</sup>

Při rozvažování nad otázkou umělecké povahy fotografie se historička fotografie Fárová obrací na Karla Teiga, průkopníka surrealismu. Podává nepřekvapivý závěr, že pokud fotografie nemá určité utilitární záměry a vyjadřuje jakousi poetickou myšlenku, je uměním. Pro část fotografické tvorby toto skutečně platí, její umělecké kvality byly uznány díky albu *Moderní česká fotografie*.

Teige odděluje sféru vědy a umění, kde hraje zásadní roli estetický účel. Surrealismus redefinuje umění jako vyjádření poetických myšlenek. Pakliže vznikne dílo jakožto celek, ve kterém není stěžejní zájem umělecký, nýbrž praktický, nejedná se o umění.

---

58 FÁROVÁ, Anna, *Dvě tváře*. 1. vydání. Praha: Torst, 2009. 1151 s. ISBN 978-80-7215-369-5, s. 820-821.

59 Ibid., s. 802.



Dále také vyzdvihuje nutnost vycházet z vnějšího světa. „*Poetický element neexistuje nikde v chemicky čistém stavu, vždy trvá v konkrétním spojení s rozmanitými částmi jevové a psychické skutečnosti.*“<sup>60</sup>

Roland Barthes odmítá uvažovat o fotografii jako o umění, hledá její podstatu jako takovou a vystupuje *nad* různá konkrétní hlediska. Její podstata se vynořuje v pouhém „*toto bylo*“, tedy spojení skutečnosti a minulosti, což nesouvisí s uměním, nýbrž s referencí. Snímek je totožný se svým referentem, na čemž stojí jádro fotografického obrazu. Fotografie nenáleží do kategorie umění, ale magie. „*Snímek mě přitahuje, pokud jej vymaním z obvyklého žvástu: „technika“, „realita“, „reportáž“, „umění“, atd.: neříkat nic, zavřít oči, ať jen detail vstoupí do afektivního vědomí.*“<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Ibid., s. 712.

<sup>61</sup> BARTHES, Roland. *Světlá komora: vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa, 1994. 107 s. ISBN 80-7115-081-9, s. 52. Podrobnější informace k uvedenému tématu viz. s. 50-54.

## 4. ONTOLOGIE NEBO SÉMIOLOGIE FOTOGRAFIE?

### 4.1 POKUS O ONTOLOGII FOTOGRAFIE ROLANDA BARTHESE

V tomto článku budeme vycházet především z Barthesovy *Světlé komory* a z její interpretace v publikaci Miroslava Petříčka *Myšlení obrazem*. Název článku naznačuje autorovo stanovisko především jakožto sémiologa, který chce na své fenomenologické cestě najít podstatu (*eidos*) fotografie.

Nejde o technickou, historickou či sociologickou stránku fotografie. Jde o otázku ontologické povahy fotografie. Nicméně se v očích Barthese neprojevovalo žádné pravidlo, nic co by pomohlo zobecnit specifikum fotografie. Výjimkou byly stopy strukturních pravidel, zde dualita, dva nesourodé prvky. Jediné, co se znovu vynořovalo, byla konkrétnost, **nahodilost**, deiktičnost („*toto*“), kterou nelze nahlížet filosoficky, v rovině obecnosti.

Přesto můžeme o fotografii vyslovit několik určujících faktů, jedním z nich je její totožnost se svým referentem. V centru zájmu se však ocitá referent, nikoliv fotografie sama.

#### 4.1.1 Subjektivní ontologie

Pokus o ontologii je učiněn z čistě subjektivního hlediska, Barthes se sám stává měřítkem fotografie, vychází ze subjektivního zájmu o konkrétní snímky. Proto lze tento krok považovat za pokus o nalezení *mathesis singularis*, nikoliv *mathesis universalis*.<sup>62</sup>

Co vzbuzuje, že je člověk (individuální osoba Barthese) zaujat, ohromen jistými fotografickými obrazy? Jednou z kategorií vyvolávající zasažení konkrétní osoby je dobrodružství, neboť děj implikuje existenci. Existence je zároveň dána procesem vzájemného *oduševňování* mezi divákem a snímkem.

---

62 BARTHES, *ibid.*, s. 13.

Nahodilá, dobrodružná povaha fotografie brání vzniku eidetické nauky o ní. Jistá je jediné její schopnost vyvolávat emoce. I z výše uvedené subjektivity, potažmo **zasazení** lze vyvodit, že souvisí s emoční stránkou osobnosti.

Proti Barthesovu zdůrazňování nahodilosti můžeme postavit názor Anny Fárové, která v úvaze o jednoduše a různorodosti uvažuje podmínky vzniku autorského díla. Právě jednoduše a integrující prvek, který spojuje dílo jednoho autora, považuje za známku kvality fotografické tvorby. Při tom ovšem přichází s tvrzením o náhodnosti, která převládá u autorů s různorodostí a neintegrujícím dílem. Naopak u profesionálů je i náhoda svým způsobem předem promyšlená.<sup>63</sup>

#### 4.1.2 Předměty fotografie

Ve fotografii hrají roli tři hlavní objekty, jsou jimi *spectrum* (referent, předmět), *operátor* (fotograf) a *spectator* (divák).<sup>64</sup> Hodnocení se odehrává nejen na úrovni emoční, ale také racionální (politické, historické, morální), proto člověk pocítuje jistý druh neakutního zájmu, latinsky *studium*. Druhý prvek je spíše náležitostí obrazu a má schopnost působit na člověka, zasáhnout ho. Nazývá jej tzv. *punctum*, bodnutí, které svým způsobem ruší *studium*. Některé fotografie se člověku líbí, ale nezasáhnou ho, tudíž se jedná pouze o *studium*.

Za významný ukazatel osobní touhy je považována obyvatelnost, *esprit de finesse*, která má fantasmatický charakter spojující obraz minulosti i budoucnosti; je to mateřská krajina. *Studiu* odpovídají tzv. unární fotografie, mají jednoduché téma, jednotnou kompozici, jsou banální. I reportážní fotografie, ač šokující, mohou postrádat ono *punctum*, neboť nedokážou zranit.

*Punctum* nelze jednoznačně definovat, není v něm pravidlo, jednou se jedná o detail oblečení (historický kontext), jindy o detail prostředí (geografický kontext), někdy je jím zajímavá póza ruky. Je tím, co umožňuje fotografickému snímku překročit sebe sama, stát se objektem, ztotožnit se se svým referentem.

---

63 FÁROVÁ, Anna, *Dvě tváře*. 1. vydání. Praha: Torst, 2009. 1151 s. ISBN 978-80-7215-369-5, s. 823.

64 BARTHES, Roland. *Světla komory: vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa, 1994. 107 s. ISBN 80-7115-081-9, s. 15.

*Punctum* může existovat v podobě nejvýznamnějšího detailu, který však nesmí být odrazem evidentního záměru operátora, zřejmě rozpoznatelný záměr (Barthese) nezasáhne. Jak již bylo řečeno, *punctum* má individuální povahu, odvíjí se od subjektivního pohledu jedince, také proto jej *nelze* dekodovat, na rozdíl od *studia*. Zde je naznačena nemožnost sémiologie fotografie, kterou potvrzuje i publikace *Myšlení obrazem* Miroslava Petříčka mimo jiné o Barthesově *mathesis singularis*. Petříček poukazuje na to, že *mathesis singularis* je ve fotografii možná, neboť jak tvrdí „...je schopna zachytit jedinečné, singulární, aniž by je převáděla na cokoli jiného – *punctum* je mimo kódy, tedy je za hranicemi sémiotická.“<sup>65</sup>

Nakonec se však ukazuje síla onoho *punctum* v okamžiku, kdy již danou fotografií nevidíme. Snímek nepůsobí na racionalitu, ale na **afektivní** vědomí. Barthes vychází z fenomenologie (afektivní), hledá eidos fotografie (*mathesis universalis*), ale zjišťuje, že je pouhou nahodilostí (*mathesis singularis*), čímž se obrací k „zasaženému vědomí“, tedy afektu.<sup>66</sup>

Mnohé fotografie, dokonale technicky i námětově provedené, neobsahují *punctum*, neboť ukazují nehybné, mrtvé postavy, které jen díky onomu zásahu mohou oživnout.

#### 4.1.3 Časová podstata fotografie

Skutečnost a minulost je esence, noema fotografie a nesouvisí s uměním, nýbrž s **referencí**. Je jisté, že referent existoval („*toto bylo*“), ale zdaleka není evidentní, zda existuje (smrt). „*Toto bylo*“ implikuje spojení **reality** a **minulosti**.

„*Toto bylo*“ nás nijak nevytrhává z běžnosti, chápeme jej jako samozřejmost, nicméně existuje konkrétní snímek, kterému se podařilo v očích Barthesových spojit pravdu a skutečnost, která může být potvrzena jedině fotografií vyvolávající emoce (ne malbou). „*Toto bylo*“ poukazuje jak k reálnému,

---

65 PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. 1. vydání. Praha: Herrmann & synové, 2009. 201 s. ISBN 978-80-87054-18-5, s. 136.

66 Ibid., s. 129.

které může svádět ke ztotožnění s živým, tak na druhé straně i ke **smrti** („bylo“). Snímek člověka vždy implikuje budoucí smrt, v příkladu Barthese v konkrétní fotografii Alexandera Gardnera, který „zvěčnil“ (zajímavé, jak toto slovo kontrastuje s prezentovanou myšlenkou) Lewise Payna čekajícího v cele na svůj trest smrti, k němuž byl odsouzen za pokus o vraždu amerického státního sekretáře W. H. Stewarda.<sup>67</sup> Dalším příkladem je fotografický obrázek Barthesovy matky z doby, kdy byla ještě malé dítě, přestože v čase pořízení obrázku měla život před sebou, i zde je implicitně přítomno vědomí její smrti. Proto fotografie vzbuzují pocit melancholie. Nejedná se pouze o smrt zobrazené osoby, ale o smrt samotného *spectatora*, v tomto případě Barthese.<sup>68</sup>

Datum je určující součástí snímku, dává impuls k počítání života a smrti. Kalkulace se vždy odvíjí od vlastní historie příslušného pozorovatele. Čas je jednou z charakteristik utvářejících ono *punctum*.

Kromě jistoty v minulou existenci a možnosti aktuální neexistence je zároveň přítomna i možnost aktuální existence. Fotografie netvrdí, že to, co bylo, již není.

Fotografie není nijak zakódovaná, proto snahy o její rozkódování jsou mystifikující. Zároveň není kopií reality, ale emanací minulé reality, což ji zařazuje ne do kategorie umění, ale magie. Fotografie může zásadně vypovídat o čase („*toto bylo*“), nikoliv o předmětu, proto je silnější autentifikace než reprezentace.<sup>69</sup>

Zadržení času při sledování fotografie zdánlivě napomáhá poznat pravdu, dostat se pod povrch fotografie. Jenže opět dochází pouze k poznání, že „*toto bylo*“.

Fotografie odhaluje genetický znak, podobnost ale současně i odlišnost příslušníků jednoho rodu. Je ve všech ohledech plochá, a to přestože v nás může

---

67 Viz. příloha č. 8.

68 BARTHES, Roland. *Světlá komora: vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa, 1994. 107 s. ISBN 80-7115-081-9, s. 86.

69 Ibid., s. 79.

probudit touhu přemýšlet o její skryté hloubce, jež ve skutečnosti neexistuje. Hloubky, pravdy a podstaty se u ní nedočkáme ani v případě snímků blízké osoby, ve kterých hledáme odpověď na otázku po podstatě daného člověka. Tím, o čem nás fotografie informuje, je nakonec vzhled.

Vzhled není tak povrchní záležitostí, jak bychom čekali, protože dává bytost celou v jednotě se sebou samou, má morální charakter, protože ve vzhledu se zrcadlí duše, je její viditelnou demonstrací.<sup>70</sup>

#### 4.1.4 Emocionální charakter fotografie

Podstatu fotografie potvrzuje afekt. Cítíme dojetí, ale i lásku a soucit, což má blízko k šílenství. Umění je prostředkem společnosti, jak toto bláznovství napravit. Druhým způsobem je zevšeobecnění, zbanalizování fotografie, kdy se kolem nás vystavuje přehršel fotografických obrazů, křičí na nás ze všech stran a dokonce převálcovaly i skutečnost samu. Konformismus, to je hrozba obrazů, které mohou odcizit světu jeho realitu spočívající mimo jiné v rozdílnosti, rozmanitosti.

## 4.2 ZOBRAZOVACÍ UMĚNÍ V POJETÍ ROGERA SCRUTONA

### 4.2.1 Vztah obrazu a jeho předmětu

Scruton (stoupenec analytické filosofie) představuje další úvahu o fotografii. Pokládá si otázku, zda malba i fotografie zobrazují stejným způsobem, a zda se jedná v případě obou o **zobrazovací** umění. Nejprve je třeba si uvědomit, že i když malba a fotografie jsou dva rozdílné obory tvůrčí činnosti, u obou hraje důležitou roli vztah mezi předmětem a jeho zobrazením, tedy malbou resp. fotografií. Odlišujícím prvkem těchto dvou typů je právě povaha daného vztahu. Mezi malbou (je třeba říci, že uvažujeme malbu a fotografii „ideální“) a jejím předmětem je vztah **intencionální**. V malbě se nemusí nacházet reálně existující či existujícímu podobný objekt. Tento vztah úzce souvisí se záměrem tvůrce. Vztah fotografie a jejího předmětu je naopak **kauzální**. Máme-li fotografii

---

<sup>70</sup> Ibid., s. 94-95.

nějakého předmětu, tento s největší pravděpodobností existuje. Zatímco v malbě znamená zobrazení předmětu jistou realizaci záměru, fotografie údajně zaznamenává vzhled objektu. „*Porozumění fotografiím a porozumění malbám předpokládá uplatnění schopnosti „vidět jako“, a to ve zcela zvláštním smyslu, kdy člověk vidí x jako y, aniž věří či má pokušení věřit, že x je y.*“<sup>71</sup>

Scruton pak dále vysvětluje, že malba není totožná se svým předmětem (na rozdíl od fotografie), také proto obraz implikuje tři předměty:

1. intencionální předmět vidění (co vidím já),
2. zobrazený předmět (malířův záměr),
3. materiální předmět vidění (hmotný obraz).

Otázkou je jak rozpoznat malířův záměr. Záměr je vždy přítomný v chování, nelze oddělit záměr od chování. Abychom porozuměli záměru malíře, musíme znát uměleckou techniku a na druhé straně rozpoznat, na co již nemá vliv tato, ale osobnost umělce. Jelikož obraz sděluje myšlenky malíře, záleží na jejich porozumění. Pokud jsou tyto myšlenky objektivní, mohou být komunikovatelné, což je podle Scrutona podmínka zobrazujícího umění, mezi něž patří literatura a malířství.

#### 4.2.2 Sémantická teorie umění

Při úvaze o vymezení zobrazení se autor staví do opozice vůči chápání malby jako kvazilingvistického aktu, kde vztah mezi malbou a jejím předmětem je referenční (jedná se o sémantickou teorii umění). Malba je totiž vizuálně spojena se svým předmětem, zobrazuje jej prostřednictvím vizuálního vztahu.

Referenční teorie předpokládá teorii lingvistickou, avšak je podstatné si uvědomit následující:

Gramatika a syntax jazyka jsou naprosto odlišné od gramatiky obrazu, jazyk operuje s pevně daným-omezeným počtem významů, kdežto v obraze existuje

---

71 SCRUTON, Roger. *Estetické porozumění: eseje o filozofii, umění a kultuře*. 1. vydání. Brno: Barrister & Principal, 2005. 177 s. ISBN 80-85947-92-7, s. 35.

jistá nekonečnost, nejsou zde předem stanovená pravidla rozumění. Význam celku v malbě odpovídá významu částí, zatímco v jazyce je význam celku dán vztahem (*konstrukcí*) jeho částí.

Tím, co by mohlo potvrdit oprávněnost referenčního vztahu, je pravdivost nebo nepravdivost obrazu. Zde v pojmu pravda je základ realismu, nejedná se ovšem o vztah mezi světem a obrazem, nýbrž naším viděním a světem.

*„Pravdivost obrazu se rovná pravdivosti divákova vnímání; jinými slovy „intencionální předmět vidění“ odpovídá podstatě předmětu malby.“<sup>72</sup>*

Pravdivost v malbě není tak samozřejmá jako v jazyce, a především ani nemá výjimečnou estetickou hodnotu, naopak se cení spíše nepravdivost, která vyřazuje ze hry naší běžnou praktickou zkušenost.

Zobrazovací umění předpokládá estetický zájem o zobrazení. A jelikož je estetický zájem samoučelný, vztahuje se k obrazu jako takovému, nikoliv k jeho předmětu, který zobrazuje. Zde se objevuje jádro estetického zážitku.

#### **4.2.3 Hledisko času v obraze**

Scruton také demonstruje na pojetí času (konkrétně v portrétu) rozdíl mezi malbou a fotografií.<sup>73</sup> Zatímco portrétní malba zachycuje objekt v průběhu času, fotografie ukazuje momentální podobu. Důvodem může být čas potřebný k vytvoření portrétu. Malba potřebuje delší čas, v jehož průběhu se buď model sám nebo náhled malíře na něj mění, což přispívá k celkovějšímu pohledu. Naopak vytvoření fotografie, jak její vznik pravděpodobně chápe Scruton, je otázkou okamžiku.

Hypotetická situace, kdy fotograf dobře zná model svého portrétu, může tento model přizpůsobit, nastavit, naaranžovat podle svého celkového povědomí o něm. Pokládáme si otázku, zda by mohl naaranžovat polohu ruky, aby toto gesto odpovídalo určitým charakteristikám člověka, obdobně jako v malbě. V tomto případě by byl fotografův záměr poměrně určující.

<sup>72</sup> Ibid., s. 41.

<sup>73</sup> Pojetí času ve fotografii viz. s. 15-18.



Nicméně podle Scrutona fotografie dokáže nést znaky trvalého, přesto ho neumí vyjádřit jako malba.

#### 4.2.4 Kopie skutečnosti

Fotografie **kopíruje** podobu svého předmětu a je jí více či méně věrná. Je prezentací, nikoliv interpretací. Předmět sdílí podobu s fotografií, jež je přibližně stejná a je determinována velmi krátkým časovým úsekem, proto zde funguje kauzální vztah. Fotografie dokládá existenci svého předmětu a obráceně nemůže dokazovat (prezentovat) něco co neexistuje.

Tak jako malba nezachycuje pouhou podobu věcí, má jistý poetický význam, může mít i fotografie poetický význam daný jednak fyzicky existujícím námětem jakožto objektem. Také díky jejím vlastním prostředkům (nasvícení, úhel, výřez) může působit poeticky. Nejde zde pouze o objekt, ale o způsob jeho zachycení. Obdobné záležitosti jako světlo hrají roli i v obrazech. Dramatické nasvícení může na pozorovatele silně zapůsobit.

Scruton připodobňuje práci fotoaparátu k práci ruky, rámu či zrcadla, které je schopno izolovat a ukázat daný objekt.

Malovaný obraz je dostatečným nástrojem zobrazujícího myšlení, proto lze říci, že zobrazení je vnitřní vlastností malby, není jen vlastností procesu jejího vzniku.<sup>74</sup>

Je třeba si uvědomit, jak již bylo řečeno, že fotografie ukazuje předmět skutečně existující v čase pořízení jeho obrazu a současně přibližné podobě, kterou tento snímek prezentuje. Dále fotografie vzbouzí zájem, lépe řečeno zvědavost o její **předmět**, nikoliv o ni samotnou. Snímek je jen zástupcem předmětu. Oproti fotografii malba poutá estetický zájem k sobě, nejen ke svému objektu.

---

74 SCRUTON, *ibid.*, s. 47.

#### 4.2.5 Fotografie jako zobrazovací umění

Estetické kvality fotografie jsou determinovány kvalitou jejího objektu. Pro představu: fotografie prezentující mučení bude vždy vyvolávat negativní emoce, protože víme, že se takové věci dějí, resp. se tak skutečně staly.

Možná tu stále je naděje, že fotografie náleží k zobrazujícím uměním, a to v případě, že „*náš zájem o ni [je] typem estetického zájmu o fotografické „zobrazení“*“.<sup>75</sup> Proto je nutné se tázat, zda můžeme mít zájem o fotografii, aniž se zajímáme o její předmět. Scruton totiž rozlišuje mezi zájmem o zobrazení a zájmem o předmět, potažmo zájmem o zobrazení a zájmem o obraz jako náhražku. Existuje-li zájem o fotografii o sobě, pak je tato schopná vyjádřit jisté myšlenky.

Scruton považuje fotografii za zajímavou pouze v případě, že je zajímavý její předmět. Námitku by mohly vznášet mnohé snímky prezentující skutečnost, která ve skutečnosti není zdaleka tak dramatická jako na fotografii. Prostředků k dosažení je mnoho, ať již se jedná o úhel, výřez, osvětlení, zkrátka běžné prvky fotografické tvůrčí techniky. Ovšem je nutné připustit, že některá fakta fotograf ovlivnit nemůže, musí s nimi počítat, není proto tolik svobodný jako malíř.

Pakliže fotograf přistoupí k následné práci s fotografií, tudíž k retuši a jiným úpravám, fotografie schází ze své vlastní a specifické cesty a mění se v malířství, tedy zobrazovací umění. Ani surrealistické a futuristické koláže nejsou fotografiemi ve vlastním smyslu, ale malbami vzniklými prostřednictvím fototechniky.

Fotograf může do tvorby obrazu zasáhnout svými prostředky (výběr světla, kompozice či hloubka ostroty) a ukázat tak svět osobitým způsobem, což je svého druhu umění. Má však fotografické umění povahu zobrazovací?<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Ibid., s. 49.

<sup>76</sup> Ibid., s. 55.

#### 4.2.6 „Umění zrcadel“

Scruton přirovnává „umění“ fotografie k „umění“ zrcadla, protože fotografie stejně jako zrcadlo ukazuje objekt, ne jeho zobrazení, pouze ho odráží. Ulice viděná v rámu je ulicí, opět nikoliv jejím zobrazením.

Aby fotografie byla zobrazující (vyjadřovala myšlenky o svém předmětu), nesměla by být fotografií daného předmětu. Čímž by přestala být fotografií, a proto zobrazovacím uměním není.

Protinámítkou může být fakt, že zobrazení není vlastností, nýbrž vztahem (pramení ze sporu o teorii významu). Malba může odkazovat k procesu myšlení, podobně jako je tomu v jazyce. V jazyce lze větě rozumět i bez vědomí jejího kontextu, i v malbě lze číst bez znalostí podmínek, za nichž vznikla. Artikulace zde znamená, že tvůrce vyslovuje prostřednictvím obrazu nějakou myšlenku a zároveň příjemce sleduje v obrazu jisté myšlenkové procesy. Fotografie nemůže naplnit tyto předpoklady, neboť implikuje pouze kauzální, nikoliv intencionální vztah.

#### 4.2.7 Dramatické zobrazení

Ani dramatická podoba fotografie, tedy film není zobrazením díky fotografickému přístupu, ale díky zobrazujícím možnostem dramatu.

Fotografie vše staví na stejnou úroveň, fotografie (i film) není schopna vyloučit nadbytečné detaily a vylučuje tak představivost. Nadto přináší spíše efekt než komentář.

Fotografie pomáhá vytvářet iluze, uspokojuje fantazii a momentální přání. Umění však, dle autora odkazujícího k Freudovi, nás navrácí k realitě, před níž se do jeho hájemství utíkáme.<sup>77</sup>

Scrutonovu pojetí by jistě oponovala Anna Gregorová, která považuje fotografii za zobrazující umění, přičemž dělí umělecká odvětví dle způsobu odrážení skutečnosti. Jedna skupina realitu zobrazuje, a tudíž lze hovořit

---

<sup>77</sup> Scruton se odvolává na Freudovo dílo *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Viz. *ibid.*, s. 66.

o zobrazujícím umění (malířství, sochařství), druhá nezobrazuje, proto se zde jedná o umění neobrazné (hudba, architektura).<sup>78</sup>

Na počátku jsme vytyčili určující rysy fotografie, pro připomenutí: živost, nové smyslové a emocionální zážitky, ale na druhé straně i intelektuální a duchovní hodnota, dále také zájem o hmotu a formu a nakonec i důraz na subjektivitu. Má fotografie tyto vlastnosti? Je živá? Vzhledem k tomu, že jeden z druhů této tvorby se dokonce nazývá „živá“ fotografie a zachycuje skutečné události života, živost by jí neměla chybět. Na to zda poskytuje fotografie smyslové a emocionální zážitky, můžeme odpovědět prostřednictvím Barthese, který na emocionálním základě staví jeden z rysů fotografie. Jsou tyto zážitky nějakým způsobem převratné? Susan Sontagová by poukázala na nový způsob vidění, který formuje fotografie. Zároveň by však upozornila, že i „nové“ se časem stane stereotypem. Mají fotografie intelektuální, potažmo duchovní náplň? Podle Gregorové v sobě mohou skrývat symbol a komunikovat tak (nehmotné) myšlenky i zachycením hmotných objektů, které jsou symbolem povýšeny na duchovní rovinu. A jelikož má symbol subjektivní charakter, odpovídá fotografie i nároku umění na subjektivní projev. Za možnost projevit osobnost tvůrce se staví kromě Gregorové i Sontagová a Fárová, dokonce i Flusser, když na ni apeluje, aby se vymanila z programu aparátu.

---

<sup>78</sup> GREGOROVÁ, Anna. *Fotografická tvorba: náčrt estetiky a teórie umeleckej fotografie*. 2. vydání. Martin: Osveta, 1977. 345 s., s. 28, 35.

## ZÁVĚR

Ukázala se různost názorů na fotografii, případně její umělecký charakter. Stanoviska vůči této otázce lze rozdělit do třech skupin, jedna z nich fotografii považuje za umění, druhá jí do kategorie umění nezařazuje a třetí skupina odmítá uvažovat o fotografii v souvislosti s uměním. Skupina stoupenců uměleckosti fotografie je reprezentována především (což není překvapující) historiky fotografie, tedy Fárovou, ale na druhé straně i teoretikem umění a estetikem Prokopem. Fárová při tom nepochybuje o uměleckosti fotografie, ta však musí být podmíněna soustavnou, vědomou, konzistentní prací jejího tvůrce. Prokop v rámci kategorizace uměleckých druhů zařazuje fotografii do umění výtvarných.

Druhá skupina, nepovažující fotografii za umění, se větví do dvou podskupin. Podle jedné z nich fotografie není (zobrazujícím) umění a zastává ji Scruton. Fotografie přirovnává k „umění“ zrcadel, kdy je vztah mezi předmětem a jeho obrazem kauzální, nikoliv intencionální. V intencionálním vztahu se může projevit umělcova osobnost, která není závislá na objektivní realitě. I proto je v umění (konkrétně v malířství) možno projevit styl a vzbudit zájem k uměleckému dílu o sobě. Fotografie naopak poutá pozornost ke svému objektu.

Proti Scrutonově teorii lze postavit názory Sontagové, která také není stoupencem uměleckého charakteru fotografie, rovněž tvrdí, že ve fotografii je těžko postřehnutelný styl. Nicméně důvod shledává ve schopnosti fotografie překonat umění, které bylo některými tvůrci odmítnuto jako vyumělkované, zastaralé. Proto tato myslitelka nazvala fotografii médiem, v němž vznikají umělecká díla. Fotografie proměnila způsob vidění světa (tzv. fotografické vidění), který je díky ní možno uchopit jako soubor obrazů. Tento druhý okruh je zastoupen spíše mysliteli z řad filosofů.

Filosofové poskytují myšlenkový základ třetí skupiny, která zavrhuje možnost zabývat se uměleckou otázkou fotografie. Zde ji představuje Barthes, který se jako jeden z mála pokouší přijít na podstatu fotografie, z toho důvodu lze jeho východisko považovat za ontologické. Nicméně nakonec tzv. noema

(podstata) fotografie má charakter *mathesis singularis*, protože autor vychází z čistě subjektivního pocíťování fotografických obrazů. Schopnost zranit nazývá tzv. *punctum*, které náleží jen několika fotografiím. O fotografii může jistě říci jen, že „*toto bylo*“, což odkazuje k realitě a minulosti.

Vedle něj Flusser upozorňuje na sociální vliv fotografie. Fotografie napomáhají utvářet tzv. fotografické universum, kde velké aparáty, jako obdoby automatických aparátů fotografických, programují a ovládají společnost, skrytě ji vedou k iracionálnímu chování a podněcují ke konzumaci. Zdánlivá svoboda konzumu je považována za svobodu skutečnou. Flusser apeluje na fotografy, aby se snažili přednastavený program fotoaparátu překonat a tím bojovali o vymanění se z područí této nadvlády.

Fotografie jistě může dosahovat značných kvalit, musí být však podmíněna adekvátním záměrem, nikoliv utilitárním, nebo dokonce komerčním, k čemuž nezřídka dochází. Fotografie má zdánlivou výhodu spočívající jednak v jejím mechanickém zaznamenávání obrazu a jednak v práci s již existující hmotnou realitou. Nicméně tato výchozí pozice může pro ni znamenat i nevýhodu, protože jejím prostřednictvím se hůře projevuje individuální osobnost tvůrce.

Roland Barthes hovořil o nahodilosti jako základním rysu fotografie, jistě se tento znak projevuje ve fotografické tvorbě, a to jak co do námětu (fotograf zachycuje „náhodná setkání“ různých objektů), tak co do způsobu tvorby. Náhoda může hrát důležitou roli ve snímcích diletantů, kteří mají neodborné a často velmi povrchní znalosti a dovednosti. I tací fotografové mohou sem tam vytvořit umělecky působící dílo, avšak bude jen dílem náhody, ne vědomé, dlouhodobé a oddané práce. Tímto se přikláníme k názoru Fárové, jak jej prezentuje v paragrafu 3.3.4. Umění má nejen emocionální, ale také intelektuální charakter, jenž se může projevit pouze při záměrné práci.

## POUŽITÉ ZDROJE

Tištěné:

- BARTHES, Roland. *Světla komora: vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa, 1994. 107 s. ISBN 80-7115-081-9.
- *Co je to fotografie?*. Text vybral, uspořádal, k vydání připravil, ediční poznámkou a biografickými údaji doprovodil Karel Císař. 1. vydání. Praha: Herrmann & synové, 2004. 365 s. ISBN 80-239-5169-6.
- FÁROVÁ, Anna. *Dvě tváře*. 1. vydání. Praha: Torst, 2009. 1151 s. ISBN 978-80-7215-369-5.
- FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů*. 1. vydání. Praha: Občanské sdružení pro podporu výtvarného umění, 2001. 162 s. ISBN 80-238-7569-8.
- FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství Hynek, 1994. 75 s. ISBN 80-85906-04-X.
- FRIDAY, Jonathan. *Aesthetics and photography*. Aldershot: Ashgate, c2002. 175 s. ISBN 0-7546-0428-4.
- GREGOROVÁ, Anna. *Fotografická tvorba: náčrt estetiky a teorie umeleckej fotografie*. 2. vydání. Martin: Osveta, 1977. 345 s.
- JŮZL, Miloš – PROKOP, Dušan. *Úvod do estetiky: předmět a metody, dějiny, systém estetických kategorií a pojmů*. 1. vydání. Praha: Panorama, 1989. 427 s. ISBN 80-7038-051-9.
- PATOČKA, Jan. *Umění a čas I*. 1. vydání. Praha: Oikoymenh; Praha: FILOSOFIA. 543 s. ISBN 80-7298-113-7.
- PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. 1. vydání. Praha: Herrmann & synové, 2009. 201 s. ISBN 978-80-87054-18-5.
- PROKOP, Dušan. *Obecná uměnověda: stručný přehled a úvod*. Praha: Gryf, 1994. 92 s. ISBN 80-85829-04-5.
- SCRUTON, Roger. *Estetické porozumění: eseje o filozofii, umění a kultuře*. 1. vydání. Brno: Barrister & Principal, 2005. 177 s. ISBN 80-85947-92-7.
- SCHEUFLEER, Pavel. *Historické fotografické techniky*. 1. vydání. Praha: IPOS Artama, 1993. 58 s. ISBN 80-7068-075-X.
- SKOPEC, Rudolf. *Dějiny fotografie. II*. 1. vydání. Praha: SPN, 1970. 43 s.
- SKOPEC, Rudolf. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1963. 501 s.
- SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. 1. vydání. Praha; Litomyšl: Paseka; Brno: Barrister & Principal, 2002. 181 s. ISBN 80-7185-471-9.
- TAUSK, Petr. *Dějiny fotografie*. Praha: Středočeské krajské kulturní středisko, 1979. 199 s.
- *The Oxford companion to the photograph*. Edited by Robin Lenman. Oxford: Oxford University Press, c2005. 769 s. ISBN 0-19-866271-8.

- ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. vydání. Praha: Triton, 2001. 132 s. ISBN 80-7254-194-3.

Elektronické:

- SCHEUFLER, Pavel. *Pavel Scheufler – Úvod* [online]. c2010 [cit. 2011-03-05]. Dostupné z: <<http://www.scheufler.cz/cs-CZ/uvod.html>>.



## SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1: Joseph Nicéphore Niépce: Pohled z okna v Le Gras, 1826. (fotografie) .....	66
Příloha č. 2: Nick Ut: Hrůza války, 1972. (fotografie) .....	66
Příloha č. 3: Tibor Honty: Padl v posledních vteřinách války, 1945. (fotografie) .....	67
Příloha č. 4: Nadar: Baudelaire. (fotografie) .....	67
Příloha č. 5: Josef Sudek: Mé okno, 1952. (fotografie) .....	68
Příloha č. 6: František Drtíkol: Vlna, 1925. (fotografie) .....	68
Příloha č. 7: Henri Cartier-Bresson: Za stanicí Saint Lazare, Paříž, Francie, 1932. (fotografie) .....	69
Příloha č. 8: Alexander Gardner: Lewis Paine, 1865. (fotografie) .....	69

## PŘÍLOHY



*Příloha č. 1: Joseph Nicéphore Niépce: Pohled z okna v Le Gras, 1826.*

<http://www.niepce.com/pagus/pagus-bio.html>



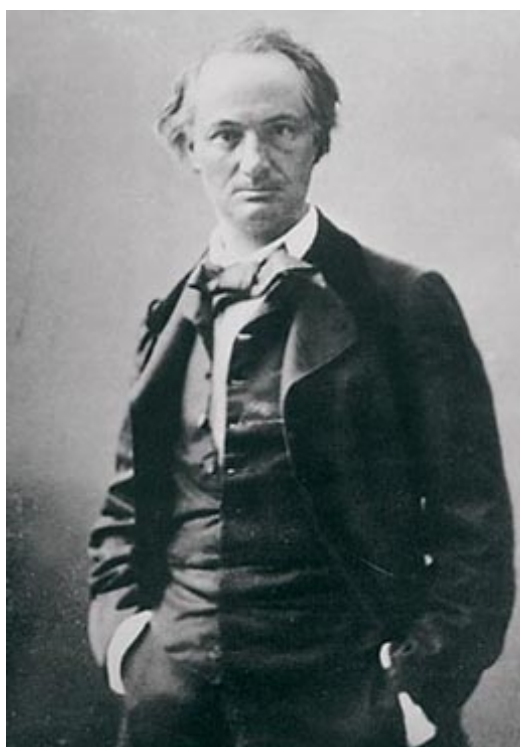
*Příloha č. 2: Nick Ut: Hrůza války, 1972.*

<http://www.kimfoundation.com/modules/contentpage/index.php?file=photo.htm&ma=90&subid=901>



*Příloha č. 3: Tibor Honty: Padl v posledních vteřinách války, 1945.*

[http://www.iphotocentral.com/search/full\\_image.php/256/Tibor+Honty/0/3391/1/3391Honty.jpg](http://www.iphotocentral.com/search/full_image.php/256/Tibor+Honty/0/3391/1/3391Honty.jpg)



*Příloha č. 4: Nadar: Baudelaire.*

[http://www.esacademic.com/pictures/eswiki/66/Baudelaire\\_par\\_Nadar.jpg](http://www.esacademic.com/pictures/eswiki/66/Baudelaire_par_Nadar.jpg)



*Příloha č. 5: Josef Sudek: Mé okno, 1952.*

[http://www.sudek-atelier.cz/new\\_web/img\\_sudek/S-03.jpg](http://www.sudek-atelier.cz/new_web/img_sudek/S-03.jpg)

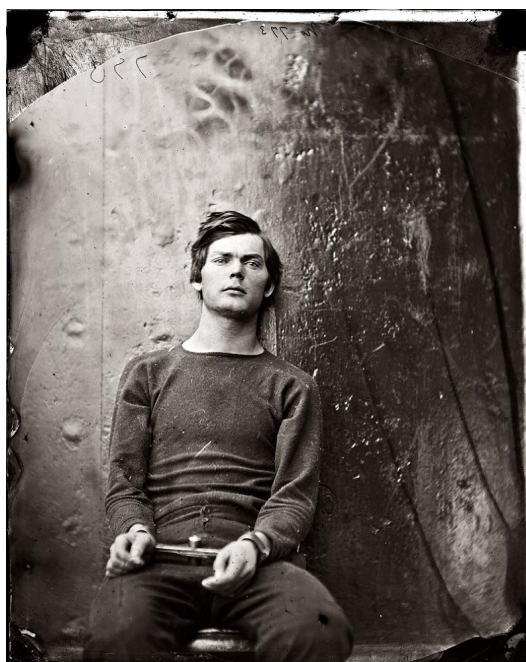


*Příloha č. 6: František Drtikol: Vlna, 1925.*

<http://www.artinfo.com/news/story/34894/art-basel-2010-preview/>



*Příloha č. 7: Henri Cartier-Bresson: Za stanici Saint Lazare, Paříž, Francie, 1932.*  
[http://www.henricartierbresson.org/hcb/home\\_en.htm](http://www.henricartierbresson.org/hcb/home_en.htm)



*Příloha č. 8: Alexander Gardner: Lewis Paine, 1865.*  
[http://www.leninimports.com/alexander\\_gardner.html](http://www.leninimports.com/alexander_gardner.html)

